291 1952 3

ROMANIA

REVUE TRIMESTRIELLE

CONSACRÉE A L'ÉTUDE

DES LANGUES ET DES LITTÉRATURES ROMANES

FONDÉE EN 1872 PAR

PAUL MEYER ET GASTON PARIS

PUBLIÉE PAR

MARIO ROQUES

Pur remembrer des ancessurs
Les diz e les faiz e les murs.
WACE.

Tome LXXIII

R

PARIS

2, RUE DE POISSY, V^e^

TOUS DROITS RÉSERVÉS

SOMMAIRE DU PRÉSENT FASCICULE

Pages

Robert Bossuat, *Florent et Octavien*, chanson de geste du XIVe siècle. 289
R. Palgen, La légende virgilienne dans la *Divine Comédie*..... 332

MÉLANGES

Mario Roques, « Les pieds blancs »..... 391
Albert Henry, Du subjonctif d'imminence contrecarrée à un passage du *Tristan* de Béroul..... 392

COMPTES RENDUS

Raffaële de Cesare, Glosse latine et antico-francesi all « Alexandreis » di Gautier de Châtillon (Edmond Faral)..... 408
Rafael Lapesa, Historia de la lengua española (B. Pottier)..... 410
Rita Lejeune, Recherches sur le thème : les chansons de geste et l'histoire (Felix Lecoy)..... 412

PÉRIODIQUES..... 420

CHRONIQUE..... 426

Les prochains fascicules contiendront :

S. Corbin, Le manuscrit 201 d'Orléans (Miracles de Fleury).
L.-F. Flutre, Études sur le roman de *Perceforêt* (*suite*).
L. Foulet, Études de syntaxe française (*suite*).
A. Långfors, Mélanges de poésie lyrique française (*suite*).
M. Lieberman, Chronologie gersonienne II.
M. A. Micha, Deux études sur le Graal.
— La composition de la Vulgate du *Merlin*.
J. Monfrin, Fragments de la chanson d'*Aspremont* copiés en Italie.
H. Yvon, *Cist* et *cil*, pronoms démonstratifs.

Le présent numéro a été publié avec le concours du Centre national de la Recherche scientifique.

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

FLORENT ET OCTAVIEN

CHANSON DE GESTE DU XIVe SIÈCLE

La chanson de *Florent et Octavien* se classe parmi les poèmes de forme et d'allure épiques, dont l'action se déroule, le plus souvent, sous le règne de prétendus Mérovingiens. Si quelques-uns, comme *Hugues Capet*, qu'il faut, pour bien des raisons, mettre à part [1], ont été publiés, leur extrême longueur et leur faible intérêt ont fait négliger les autres. Aussi est-ce sans l'avoir lu et en se référant à l'analyse qu'en a donnée Paulin Paris [2], que les critiques ont condamné comme insipide *Florent et Octavien*. Il semble pourtant qu'un nouvel examen des manuscrits, une comparaison plus soigneuse avec les écrits similaires doivent nous permettre de rectifier des jugements hâtifs et mal étayés, d'apprécier plus équitablement la valeur de ce long poème, en le situant dans la production épique de son temps.

Si l'on s'accorde pour dater vaguement du XIVe siècle, un ouvrage dont le texte ne contient aucune indication formelle, c'est en le rapprochant de chansons aussi peu sûrement datées et qui partagent avec lui, entre autres traits communs, celui d'être rédigées en laisses inégales d'alexandrins monorimes. Mais nul ne s'est avisé jusqu'ici d'en administrer la preuve, alors que des trois manuscrits conservés, deux sont respectivement datés de 1456 et 1461 et que le troisième ne saurait être tenu pour sensiblement plus ancien [3]. Seules l'analyse interne du

1. Sur le cas particulier de *Hugues Capet*, v. notre étude, dans *Romania*, t. LXXI, 1950, p. 450-81.

2. Paulin Paris, *Florent et Octavian*, dans *Hist. litt. de la France*, t. XXVI, 1873, p. 303-35.

3. Ces manuscrits, sommairement décrits par P. Paris, l'ont été plus

poème, l'étude des sources immédiates et des procédés de composition peuvent apporter quelque lumière.

On sait que le sujet de *Florent et Octavien* se trouve auparavant traité dans un roman en vers octosyllabiques, *Octavian*. Son éditeur, K. Vollmöller, signale à juste titre, mais superficiellement, les rapports entre les deux textes [1]. Il convient tout d'abord de préciser ces rapports en confrontant les deux récits [2].

L'empereur Octavien, après quinze années de mariage [3], demeurait sans postérité. Le Ciel finit pourtant par céder à ses prières et la reine Florimonde engendre deux jumeaux, à la grande fureur de sa belle-mère. Celle-ci, pour perdre la jeune femme, imagine de faire coucher un valet dans sa chambre et l'empereur est dupe de cette criminelle intrigue. La reine échappe de justesse au bûcher, mais, bannie de la terre, elle doit quitter Rome avec ses

---

exactement par A. H. Krappe, *Florent et Octavian*, dans *Romania*, t. LXV, 1939, p. 359-73. Voir également *Florence de Rome, chanson d'aventure du premier quart du XIIIe siècle*, publ. par A. Wallensköld, t. I, 1909, p. 3-6 (*Soc. des anc. Textes français*). Il nous paraît commode, pour la clarté de l'exposé, de les énumérer à nouveau ; ils sont conservés tous les trois à la Bibliothèque nationale :

A, fr. 1452, papier, 221 fol. de 38 vers à la page. Provient de J. P. L. Châtre de Cangé. L'écriture, très soignée, est la cursive en usage dans la première moitié du XVe siècle. Les initiales des laisses, sauf quelques exceptions, sont repassées à l'encre rouge.

B, fr. 12564 (anc. suppl. fr. 632 9), papier, 248 fol. de 31 vers à la page. Le copiste, Druet Vignon, qui se nomme dans un acrostiche au fol. 248 v°, dit avoir exécuté son travail en 1461.

C, fr. 24384 (anc. Sorb. 446), papier, 248 fol. de 46 vers à la page. Écriture très irrégulière. Une note de la même main que le texte, ajoutée au fol. 248 v°, date le ms. de 1455-1456. Ce manuscrit appartint à Charles de Croy, prince de Chimay, après 1486.

1. *Octavian, altfranzösischer Roman, nach der Oxforder Handschrift Bodl. Hatton 100 zum ersten Mal hgg.* von Karl Vollmöller, Heilbronn, 1883 (*Altfranz. Bibl.*, III). L'éditeur (p. XVI) date le roman entre 1229 et 1244. Gaston Paris, dans *Romania*, t. XI, 1882, p. 609-14, l'avancerait volontiers à la fin du XIIIe siècle ou même au début du XIVe.

2. L'analyse et les citations sont faites en principe d'après *A*, le meilleur des trois manuscrits. *O.* désigne *Octavian*, cité d'après l'édition Vollmöller ; *FO.*, *Florent et Octavien*.

3. *O.*, v. 88 : « XV ans fu li rois au sa femme. » Dans les premiers vers les deux poèmes célèbrent Dagobert, fondateur de Saint-Denis.

deux enfants, sous la conduite de deux écuyers qui, dès le début du voyage, sont tués par des larrons. La dame se réfugie dans un bois où ses fils lui sont ravis successivement, l'un par un singe, l'autre par un lion[1]. Un chevalier, passant par là, vient non sans peine à bout du singe, mais des brigands l'attaquent et s'emparent du nourrisson qu'ils vendent à un bourgeois parisien, nommé Clément. Celui-ci l'élèvera avec son propre fils, Clodoain, après l'avoir fait baptiser sous le nom de Florent[2] (*A*, fol. 1v°-11).

Cependant la reine exilée, après diverses péripéties, a retrouvé son autre enfant auquel le lion s'est attaché et qu'il ne quittera plus. La mère, l'enfant et l'animal, recueillis par des mariniers, débarquent en Syrie[3] et se rendent à Jérusalem. La reine, qui doit travailler pour vivre, se concilie bientôt la sympathie du roi Amaury. Elle est reçue au palais avec le jeune Octavien, ainsi baptisé du nom de son père[4] (*A*, fol. 11 v°-15).

Florent, de son côté, supporte assez mal l'éducation bourgeoise à laquelle il est soumis. Pressé, l'âge venu, de choisir un état, il opte pour celui de boucher, mais jette des regards d'envie sur les prestigieux chevaliers qu'il voit partir pour la chasse, un faucon au poing. Un jour que son père adoptif lui a confié deux bœufs pour les mener à l'abattoir, il les troque contre un épervier qui bientôt lui échappera. S'étant pris de querelle avec ses compagnons de travail, il met à mal les plus agressifs, car son orgueil se refuse à tolérer le moindre affront[5]. Mis alors en apprentissage chez un changeur, il ne s'adapte pas mieux à ce métier vulgaire (*A*, fol. 15-18v°).

Mais voici que les Sarrasins, pour venger un récent échec, préparent une nouvelle expédition contre la France, sous la conduite d'Acarius, soudan de Babylone[6]. Une immense armée débarque en Bretagne[7]. Dagobert, prévenu

---

1. *O.*, v. 394 : « A. v. chevaliers la fist prendre. » Plus loin, tandis que *O.* traite séparément le cas de chaque enfant, *FO.* aussitôt après la mort du singe ravisseur du premier, nous apprend l'enlèvement de son frère par un lion.

2. *O.*, v. 527-72, s'attarde plus longuement sur le voyage de retour de Clément à Paris. Sa femme, appelée Eudeline dans *FO.*, est anonyme dans *O.*, où Clodoain se nomme Gladouain.

3. *O.*, v. 910 : « La nuit a Acre herbergerent. »

4. *O.*, v. 942-55. La reine est recueillie par un bourgeois de Jérusalem qui « richement la fist servir/Et son enfant tres bien norir », et elle n'a pas à travailler. Dans *FO.*, l'intervention du roi Amaury prépare, comme on le verra, certains épisodes de la deuxième partie.

5. Cette scène accessoire qui permet d'indiquer un aspect du caractère de Florent, n'existe pas dans *O.*

6. *O.*, v. 1333-1334 : « Si vindrent au soudan de Coire/Qui sires iert de Babiloine. »

7. *O.*, v. 1447. Les Sarrasins débarquent à Venise et se dirigent vers la France par la Lombardie. Sur le changement d'itinéraire dans *FO.*, voir ci-dessous.

par des émissaires, mande ses vassaux et sollicite l'aide d'Octavien qui, sans tarder, répond à son appel. Le roi l'accueille aux portes de Paris et le conduit au palais [1]. Mêlé à la foule des badauds, Florent se grise du spectacle offert par les deux souverains et leur suite brillante. Il rêve de caracoler lui aussi sur un beau cheval, parmi ces chevaliers splendidement vêtus. En traversant le Petit-Pont, il acquiert, au prix des florins qu'il porte au change, un superbe destrier (*A*, fol. 18v°-21).

Les païens, poursuivant leur marche, ont dépassé Chartres et s'avancent vers Paris. Un fort contingent s'établit sur la colline de Montmartre, ce qui fournit au poète un prétexte pour raconter le martyre de saint Denis et la fondation de l'abbaye par Dagobert [2]. Florent prend part à la première sortie et tire le connétable d'une situation périlleuse. Comme le géant Fernagu [3] est venu, au nom du soudan, défier Dagobert, et qu'un premier champion s'est fait prendre, le jeune homme obtient de se mesurer avec le païen et Clément lui prête sa vieille armure rouillée et son épée. Après un combat longtemps indécis, Florent tue le géant, mais avant de regagner Paris, il s'introduit dans le camp sarrasin pour voir de près la belle Marsebille, que le soudan avait promise à Fernagu, s'il remportait la victoire. Il s'entretient avec elle dans sa tente, mais doit s'enfuir à l'arrivée des Sarrasins [4]. De retour à Paris, il va présenter la tête du géant à Dagobert qui décide, en récompense, de l'armer chevalier. En dépit des objections de Clément, on procède à l'adoubement [5] (*A*, fol. 22-43v°).

---

1. *O.*, v. 1603-09. Octavien refuse d'entrer dans Paris et passe la nuit au bourg de Saint-Germain-des-Prés.

2. *O.*, v, 1757-66. Le soudan campe à Dammartin, à sept lieues de Paris, et son armée s'établit entre cette localité et Crépy-en-Valois. Seul, le roi des Géants, qui accompagne Marsebille, fait dresser sa tente « deseur Monmartre, en le rochier ». Il n'est question ni de la décollation de saint Denis, ni du vœu de Dagobert.

3. Anonyme dans *O.* Cf. v. 1813-14 : « Le roi des jaians fist aller/Aveuc sa fille pour garder. » Le messager du géant, Piquemart dans *A*, Picoulet dans *BC*, est anonyme dans *O. FO.* introduit plus loin un second messager de Fernagu, Mauprivé, qui, invité à la table du roi, excite le rire des convives en refusant de toucher à la viande de porc.

4. Dans *O.*, v. 2554 et suiv., Florent enlève Marsebille dès la première entrevue et la laisse glisser de son cheval quand les Sarrasins accourent aux cris poussés par la jeune fille. L'enlèvement n'a lieu dans *FO.* qu'à la seconde visite, quand Marsebille a pris conscience de son amour pour Florent; aussi se laisse-t-elle faire sans protester. L'épisode, ainsi dédoublé, offre plus de vraisemblance psychologique.

5. La scène de l'adoubement est traitée dans *O.*, v. 2917-3057, sur le mode comique. Le vilain Clément à qui le roi propose de le faire, lui aussi, cheva-

Mais, dès leur première entrevue, Florent et Marsebille se sont épris l'un de l'autre. Florent retourne à Montmartre et enlève la jeune fille; mais poursuivi par ses gardiens, il ne leur échappe qu'en abandonnant sa conquête. Les deux amants, séparés, se consument dès lors dans une vaine attente. Marsebille, plus impatiente, fait porter un message à Florent qui accourt et discute avec elle des moyens de la faire évader. Elle lui suggère pour cela de dérober le merveilleux cheval [1] de son père, qui les mettrait rapidement hors d'atteinte; sinon elle tâchera de passer la Seine en bateau [2]. Une fois encore l'entretien est interrompu par l'arrivée des Sarrasins. Pressé d'en finir, Dagobert offre la bataille au soudan, tandis que Clément, usant d'un habile stratagème, parvient à s'emparer du cheval. Marsebille, déguisée en homme, traverse le fleuve en compagnie d'un écuyer et se fait conduire à l'hôtel de Clément [3]. C'est le moment où Dagobert fait sonner le branle-bas. Florent n'a que le temps de saluer sa belle, en lui promettant de l'épouser à son retour (*A*, fol. 44-69).

Les deux armées sont face à face. Octavien attaque le premier sans succès et, voyant les Romains fléchir, Dagobert vient à la rescousse. Florent, qui n'a pas quitté l'empereur, reste seul auprès de lui, quand ses troupes se débandent. En dépit d'une résistance désespérée, le père et le fils tombent aux mains des Sarrasins [4]. Dagobert continue la lutte, mais, submergés par le nombre, les Français reculent. Le roi invoque alors l'apôtre saint Denis qui, prenant avec saint Georges la tête d'une légion de blancs cavaliers, met les assaillants en déroute [5] (*A*, fol. 69 v°-77).

Telle est la première partie de la chanson, qui coïncide avec les 4.650 premiers vers du roman. Ce sont les mêmes personnages et les mêmes épisodes se succédant à peu près dans le même ordre. C'est bien la même histoire qui nous est contée, et souvent dans les mêmes termes. La conclusion qui saute

---

lier, développe dans sa réponse, son idéal matérialiste. Il se montre incapable de chausser à Florent ses éperons et chasse brutalement, à coups de bâton, les ménestrels venus apporter leur concours à la fête.

1. Bondifer dans *O.*, v. 4180; Cornuel dans *FO.*, fol. 66 v°.

2. Cette scène est plus longuement développée dans *O.*, v. 3749-3934.

3. Dans *O.*, v. 4478-99, la bataille est déjà commencée quand Florent va lui-même chercher Marsebille et lui fait traverser la Seine.

4. *O.*, v. 4500-4650. La description du combat est beaucoup plus sommaire dans *O.* que dans *FO.* et la résistance commune d'Octavien et de son fils à peine suggérée par deux vers (4622-23) : « Otheviens fu delés lui/Bien se deffendent ambedui. »

5. *O.*, v. 4697-4733. Dagobert invoque le secours de saint Denis, mais c'est saint Georges seul qui dirige l'action des cohortes célestes.

aux yeux c'est que *Florent et Octavien* est, du moins pour le début, le remaniement pur et simple d'*Octavian*. Sans doute observe-t-on quelques divergences, mais c'est précisément en cela qu'il y a remaniement. Pourtant, malgré cette évidence, ce n'est pas l'opinion qui a prévalu. Rendant compte, en 1873, de l'édition des *Storie di Fioravante*, par Pio Rajna [1], Gaston Paris concédait que le roman italien n'était pas la traduction littérale d'un original français, mais supposait qu'il s'inspirait sans doute d'une version plus ancienne de *Florent et Octavien*. Il ne semble pas cependant qu'il faille recourir à cet artifice. Comme le reconnaît Gaston Paris lui-même, *Fioravante* n'est qu'une compilation écrite en Italie, d'après quelques poèmes français consacrés à des rois de France antérieurs à Pépin. Le nom même du héros n'évoque-t-il pas celui de Floovent, combiné peut-être avec Florent ? Mais quand il composait l'épisode de Drugiolina [2], le conteur italien n'avait pas d'autre modèle que *Florent et Octavien*. Si Fioravante, comme Floovent, est roi de France, ses aventures sont celles de l'empereur de Rome. Un des fils de Drugiolina [3] lui est ravi par un géant, l'autre par un lion. Le premier est vendu par ses ravisseurs à un marchand parisien, Chimento, qui l'élèvera [4]. Ses qualités

1. *I Reali di Francia*. Vol. I, *Ricerche intorno ai Reali di Francia* per Pio Rajna, *seguite dal libro delle Storie di Fioravante e del cantare di Bovo d'Antona*, Bologna, 1872 (*Collezione di opere inedite o rare*). Cf. G. Paris, dans *Romania*, t. II, 1873, p. 351-58.

2. *Fioravante*, ch. LXI-LXXVI.

3. *Fior.*, ch. LXII : « Come Drugiolina, dormendo nella foresta a una fontana con due suoi figliuoli in collo, e uno gigante le tolse l'uno e come un lione li tolse l'altro ».

4. *Fior.*, ch. LXV : « ...un mercatante ch'avea nome Chimento ed avea ben ciento anni e piu, ed aveva una sua moglie, e non potè avere mai figliuolo niuno ; e questi era il piu ricco mercatante del mondo. » Dans *O.*, la femme de Clément accueille l'enfant avec joie, « qu'elle cuidoit por verité/que l'enfant eüst engendré/Climens qui l'avoit aporté » (v. 548-50). *FO.* est beaucoup plus explicite : « Climent dit a sa femme, qui a non Eudeline/Que cest enfant venoit de terre alexandrine/Et qu'i l'olt engendré en une Sarrazine » (fol. 11). L'auteur de *Fioravante* qui aime les détails baroques ou merveilleux, au point de faire de Clément un centenaire, brode sur les données du texte français : « Ditele ch'io l'ebbi della reina di Cipri ; e dite ch'io invaghi' di lei, e per gli miei danari io feci si ch'io giaqui una notte collui ed ebbine questo fanciullo » (ch. LXV).

physiques et ses vertus morales ne tardent pas à se manifester et on l'appellera Gisberto al Fiero Visagio. L'autre fils, Attaviano, accomplit de nombreux exploits avec l'aide du lion fidèle et il épouse, comme le jeune Octavien, la fille du soudan de Babylone. Pour finir, les membres de la famille sont réunis et Fioravante inflige à sa mère Branciadore, qui a provoqué par sa jalousie l'exil de Drugiolina, le châtiment qu'elle mérite. Tous ces éléments narratifs sont tirés du texte français, comme aussi l'allusion à la fondation de Saint-Denis, contenue dans les *Reali* [1]. Mais le conteur italien a fait œuvre personnelle en adaptant librement ses emprunts au goût de ses compatriotes. D'après Pio Rajna, la composition de *Fioravante* remonterait à la première moitié du XIVe siècle, ce qui reste à démontrer. Peut-être serait-il plus exact de dire qu'elle est contemporaine, à quelques années près, de celle de *Florent et Octavien*.

L'hypothèse d'une chanson primitive antérieure aux deux textes conservés devait, une fois lancée, connaître une fortune

---

1. Il est vraisemblable que, là comme ailleurs, le récit de *FO.* a servi de modèle au conteur italien, mais qu'il l'a travesti à sa manière. Dans la guerre entreprise par la reine de France et le pape pour délivrer Fioravante assiégé dans son château, « uno barone che avea nome Anseigi e avea CLX anni, ed era vergine come e' naque del corpo della madre », périt en luttant vaillamment, malgré son âge. Les anges emportèrent son âme à Paris et la reine « fecie fare una grande e bella chiesa per Anseigi, e poi fu chiamato santo Dionysio, e fecie molti miracoli ed è capo di Parigi ». P. Rajna (*ouvr. cit.*, p. 48), constate que cette légende, bien que très différente de ce qui est ou se croit l'histoire, doit avoir une origine populaire et s'être formée au lieu même où le saint était vénéré comme patron. Il n'est pourtant guère admissible que ces extravagances aient pu germer dans l'esprit d'un jongleur parisien. L'explication la plus simple est que l'auteur italien, s'inspirant d'un passage propre à *FO.* et sur lequel nous reviendrons, en a tiré, pour des lecteurs qui ne connaissaient guère saint Denis que de nom, un épisode à sa façon. Cette libre fantaisie, cette recherche obstinée des faits étranges et merveilleux se déploient d'un bout à l'autre du récit. Ainsi, quand Drugiolina, après avoir retrouvé son fils, débarque dans la cité de Scondia, il lui vient l'idée saugrenue de faire passer le lion pour son mari. A la fin de *Fioravante*, l'animal, après avoir rendu un dernier service à ses protégés, leur révèle son identité : « Io sono santo Marco, essono stato XVIII anni a guardare Attaviano » (ch. LXXIV). Voilà qui est proprement italien et qui suffit pour illustrer les procédés du remanieur.

singulière. Publiant dix ans plus tard le poème d'Oxford, K. Vollmöller, après avoir constaté l'identité des deux récits jusqu'à la capture d'Octavien et de Florent, affirmait l'existence d'une chanson perdue du XIIe siècle, que le roman aurait suivie plus fidèlement que la chanson [1]. Dans son compte rendu de l'édition d'*Octavian*, Gaston Paris, observant que ce poème réduisait à l'excès le rôle du lion dans les aventures du jeune Octavien, estimait que son auteur avait condensé le poème original dont les versions anglaise, allemande et italienne, plus voisines d'ailleurs de *Florent et Octavien* seraient le reflet plus exact. Tout récemment enfin, A. H. Krappe, dans une étude ingénieuse, mais dont le titre peut faire illusion, s'est efforcé d'établir, en partant d'un archétype imaginaire, la filiation des textes consacrés à la légende d'Octavien [2]. Mais s'il parvient, grâce à une riche documentation, à dégager les sources littéraires et folkloriques de ce qu'il tient pour l'œuvre primitive, il n'atteint en définitive que le poème du XIIIe siècle. Ne connaissant la chanson que par l'analyse de l'*Histoire littéraire*, il n'apporte, en ce qui la concerne, aucun éclaircissement valable.

A vrai dire, l'examen simultané des deux ouvrages et des travaux dont ils ont fait l'objet ne justifie nullement le recours fallacieux à une chanson perdue. La première partie de *Florent et Octavien* n'est, comme on vient de le voir, qu'un décalque amplifié d'*Octavian*. Celui-ci d'ailleurs n'avait jamais cessé d'être lu et nous le retrouvons encore au XVe siècle, dans un remaniement en prose dont aucun manuscrit n'a survécu, mais qui fut imprimé à plusieurs reprises [3]. Quant à la chanson du

---

1. *Octavian*, éd. Vollmöller, p. XVIII. Cf. G. Paris, dans *Romania*, t. XI, 1882, p. 610-11.

2. A. H. Krappe, *art. cit.*, p. 159 et suiv. L'auteur considère que *FO.* repose sur une chanson de geste perdue du XIIe siècle, dont le roman, dans sa seconde partie, offre une version raccourcie. L'archétype aurait servi de base aux récits italiens de *Fioravante* et des *Reali*, puis à *Florent et Octavien*, tandis que le poème d'Oxford serait la source des deux traductions anglaises et du livre populaire allemand *Kaiser Octavianus*. Déjà Léon Gautier, *Bibl. des ch. de geste*, p. 104, tenait *O.* pour une version abrégée de *FO.*

3. L'édition de Nicolas Bonfons s'intitule : *Florent et Lyon, enfans de l'empereur de Rome*. Pour les autres imprimés, v. la liste dressée par G. Doutre-

XIVe siècle, elle est à la source d'une version dérimée, expressément datée de 1454[1]. Il serait au moins singulier qu'une autre rédaction utilisée, comme on le voudrait, au XIVe siècle, ait disparu sans laisser de trace. Dans l'état actuel de la documentation, la seule conclusion possible est que toutes les versions conservées, françaises et étrangères, dérivent d'*Octavian*, soit directement, soit par l'intermédiaire de *Florent et Octavien*.

Seulement, et il ne semble pas qu'on y ait pris garde jusqu'ici, le remanieur du XIVe siècle ne s'est pas contenté de démarquer son modèle. Au moyen de quelques additions, de menus détails apparemment sans importance, parce qu'ils n'affectent pas le sens général de l'histoire, il en a transformé profondément l'esprit. A la simple narration qui n'avait d'autre objet que de divertir la société mondaine en renouvelant

---

pont, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIVe au XVIe siècle*, Bruxelles, 1939, p. 183. Il s'agit là d'une adaptation presque littérale d'*Octavian*. Pourtant le dernier chapitre : « Comme le noble Florent fut couronné roy d'Angleterre », est une addition due au dérimeur ou à l'imprimeur. L'exemplaire de la Bibl. nat., Rés Y2 583, porte la date de 1585, de la main de François Rasse de Neux, chirurgien du roi, mais l'ouvrage doit remonter à la fin du XVe siècle. Il se peut que le roi d'Angleterre, auquel il est fait allusion, mort à vingt ans, sans héritier, soit Richard III. La démarche des seigneurs anglais auprès du roi de France et le choix qu'il fait de Florent seraient alors suggérés par les circonstances qui entourèrent l'avènement de Henri VII Tudor, comte de Richmond, qu'un complot rappela de Bretagne où il s'était réfugié; il était issu du second mariage de Catherine de France, veuve d'Henri V. Dans ce cas, la mise en prose d'*Octavian* ne saurait être antérieure à 1485.

1. Cette version en prose fut composée par un anonyme à la requête de Jean, sire de Créquy et de Canaples, premier chambellan de Philippe le Bon. Nous en connaissons trois mss : Bibl. roy. de Belgique 10387; Orléans, Bibl. mun., ms. 466 (381), incomplet du début. Sur ceux-ci G. Doutrepont, *ouvr. cit.*, p. 177 et 180, fournit d'amples renseignements avec un extrait du second. Il signale en outre, d'après A. Dinaux, *Trouvères belges*, t. II, p. 135-48, qu'un troisième manuscrit, considéré comme perdu, aurait appartenu à Monmerqué. En fait ce manuscrit existe; exécuté pour Philippe, sire de Croy et d'Araines, comte de Porcien, mort en 1511, il figure actuellement sous la cote 1082 dans la Bibl. du château de Chantilly. Cf. *Musée Condé, Le Cabinet des Livres. Manuscrits*, t. II, 1900, no 652, p. 390-92. Cette mise en prose contient également *Florence de Rome*.

quelques thèmes éprouvés [1], il a substitué, à l'intention d'auditoires populaires, un récit d'actualité, mêlé d'allusions favorables à la dynastie régnante.

Si les deux récits débutent à peu près dans les mêmes termes, l'auteur de *Florent et Octavien* insiste plus longuement sur le rôle de Dagobert, grâce à qui les rois de France peuvent s'enorgueillir du patronage de saint Denis :

> Avoit ung roy en France, de bon entendement ;
> Dagobert avoit nom, moult avoit d'essient :
> Ce fu le XIIIIe, ainsi com je l'entens,
> Qui regna dedens France, le bon païs et gent.
> Le mostier Saint Denis estora honestement
> Et le benoit martir y mist solempnement
> Et ceulx qu[i] avec luy moururent saintement (*A*, fol. 1).

Négligeant les vers 15-70 d'*Octavian* qui nous apprennent comment « Loteires », père de Dagobert, se sentant vieillir, fit couronner son fils à Reims, l'auteur s'attache à célébrer surtout le fondateur de Saint-Denis. La protection du martyr, toujours prêt à intercéder auprès de Dieu en faveur des rois de France, est un fait qui justifie leurs prétentions à la prééminence sur tous les autres princes. Aussi le poète croit-il opportun d'en convaincre ses auditeurs en consacrant de longues tirades à l'histoire légendaire de la vieille abbaye :

> Moult fut roys Dagobert preux et de grant renom :
> Du moustier Saint Denis estora le fesson
> Et par une adventure que cy vous dira on,
> Sans eslongier no livre, voire, se nous pouon (*A*, fol. 22v°).

Lorsque Denis vint prêcher au peuple de Gaule la parole de Dieu, le roi de Paris, Clovis [2], qui croyait « en Mahon », s'in-

1. L'analyse de ces thèmes a été soigneusement faite par A. H. Krappe, *art. cit.* V. aussi A. Dickson, *Valentine and Orson*, New York, 1929.

2. Pour mieux exalter la gloire de Dagobert et faire remonter aux origines de la monarchie l'union du trône et de son protecteur, l'auteur fait intervenir Clovis, le premier roi chrétien et place à son époque le martyre de saint Denis. Les plus anciens textes nous enseignent que l'apôtre fut envoyé en France par le pape saint Clément. Cf. L. Levillain, *Études sur l'abbaye de Saint-Denis à l'époque mérovingienne*, dans *Bibl. Ec. des chartes*, t. LXXXII, 1921. p. 38-

quiéta de ses succès. Non content de convaincre les foules ignorantes, l'apôtre et ses compagnons n'avaient-ils pas réussi à convertir la propre femme du roi, « la roÿne qui Clotaire ot a nom » ? Sur l'ordre de Clovis, ces audacieux furent jetés en prison et c'est en souvenir de cet événement que fut construite, sur le lieu même de leur incarcération, l'église Saint-Denis de la Chartre [1].

Bientôt le roi, s'obstinant dans son erreur, ordonna la mort des captifs qui furent exécutés, dit-on, « tout droit entre Montmartre et Paris ». Des écrits nous en ont gardé le souvenir :

> Droit a une fontaine, se nous dit ly escrips,
> Qui est entre Montmartre et la cit(é) de Paris,
> Droit en ce propre lieu que ainsy je vous dis
> Qu'encore l'apelon la fontaine aux martirs [2].

---

40. Pour Yves de Saint-Denis, qui écrivait au début du XIVe siècle (Bibl. nat. lat. 5286, fol. 107), le martyre eut lieu le 9 octobre de l'an 96 de l'Incarnation, 64 de la Passion, dans la seizième année du règne de Domitien. Il va de soi que notre poète ne s'embarrasse pas de références historiques.

1. L'église Saint-Denis de la Chartre se trouvait dans la Cité, à l'entrée du Pont Notre-Dame. Le texte de *FO.*, fol. 23, dit que sur l'emplacement de la prison, les gens des environs construisirent un moûtier qui lui doit son nom. Cela n'implique pas que, dans l'esprit du poète, l'édifice soit contemporain du martyre. On sait que Saint-Denis de la Chartre ne datait que du XIe siècle. Cf. R. de Lasteyrie, *Cartulaire général de Paris*, t. I, 1887, nº 195, p. 216, lettre de Girbert, évêque de Paris : *...quidam miles, Ansoldus nomine et uxor ejus Retrudis... ecclesiam beati Dionysii de Carcere suis opibus fundaverunt*. V. aussi Félibien, *Hist. de la ville de Paris*, t. III, pièces just. I, p. 58 b ; V. Mortet, *Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris*, 1888, p. 28 et n. 3. D'après Sauval, t. I, p. 344, cette église fut rattachée en 1133 au prieuré de Saint-Martin-des-Champs

2. *A*, fol. 23. Ce passage se retrouve presque textuellement dans *Hugues Capet*, éd. La Grange, p. 106. La fontaine, qui existait encore au XVIIIe siècle, est ici nettement localisée entre Paris et Montmartre, donc sur la pente méridionale de la butte. Certains admettent encore aujourd'hui que l'emplacement du martyre de saint Denis est actuellement occupé par un couvent de femmes situé au 9 de la rue Antoinette. Là fut élevé, en 1622, un prieuré dépendant de Saint-Denis. Cf. A. Dauzat et F. Bournon, *Paris et ses environs*, Paris, 1925, p. 160. La fixation à Montmartre du lieu de supplice des trois saints apparaît de très bonne heure dans les textes qui introduisent le thème de la céphalophorie : *In colle qui antea mons Mercurii... nunc vero mons*

Il y avait là un grand bois touffu où se produisit un miracle inouï : quand la tête du saint eut roulé sous la hache, il la ramassa et, se mettant en marche,

> Pourta son chief au bois si avant, se m'est viz,
> Que plus d'une grant lieue des lieues du pays.

La foule avait suivi le saint portant sa tête ; mais quand, épuisé, il tomba sur le sol, nul ne s'avisa d'y toucher, par crainte des représailles royales. C'est seulement beaucoup plus tard qu'un prud'homme établi dans le voisinage recueillit pieusement

> Toute l'osselemente du corps de saint Denis [1].

Or, un jour que Dagobert, ayant lancé un cerf, s'était éloigné de ses compagnons, il fut conduit par l'animal à l'hôtel du prud'homme et fut émerveillé par l'étrange lumière qui rayonnait autour. Il frappa à l'huis et au vieillard qui lui ouvrit demanda la raison de ce phénomène. L'autre lui apprit comment, quatre-vingt dix ans plus tôt, son père avait enseveli dans sa demeure la dépouille du « prodome Denis » ; c'est

---

Martyrum vocatur, écrit Hilduin cité par L. Levillain, *art. cit.*, p. 40. Ce texte est repris au XIVe siècle par Yves de Saint-Denis (Bibl. nat. lat. 5286, fol. 107 vo) et la vie en vers français, du XVe siècle, se conforme à ces précédents :

> En la montaignë aspre et dure
> Furent il menez et tuëz.
> Maintenant Montmartre est clamee
> Pour le nom de la renommee
> Des martirs illeuc martirriez (B. N. fr. 1741, fol. 8).

Mais, dans la croyance populaire, l'anecdote était liée à l'existence d'une fontaine sur laquelle s'élevait sans doute une chapelle. Raoul de Presles, dans sa *Musa*, la situe *in montis ascensu medio*. Sauval, *ouv. cit.*, t. I, IV, p. 139 nous assure que, de son temps, on en contait cent fables et que les paysans y faisaient maintes folies. C'est de là, d'après *FO.*, que le saint partit, sa tête dans les mains, pour aller s'abattre à « plus d'une grant lieue des lieues du pays ».

1. *A*, fol. 23 vo. C'est poussé par une sorte d'intuition divine que, « a grant temps aprez », ce vieillard que la tradition populaire substitue à la *nobilis matrona, Catulla nomine* des écrits dionysiens, recueillit les ossements.

de ces saintes reliques qu'émanait la clarté. Dagobert se souvint alors d'un songe qu'il avait eu à cinq ou six reprises, l'avertissant que, s'il allait chasser, il en résulterait pour lui d'heureuses conséquences. Aussitôt le roi fit transférer à Paris « le benoit saint corps ». La tête fut déposée à Notre-Dame, dans une châsse d'or et d'argent [1], et le corps enseveli « au bois desoubz Montmartre » [2]. Dagobert ordonna de bâtir une église pour abriter le mausolée, mais quatre fois les fondations s'écroulèrent et, par dépit, le maître d'œuvre jeta son marteau dans le fourré, à deux portées d'arc, jurant de ne reprendre son travail que lorsqu'il l'aurait retrouvé. Ce fâcheux contretemps était sans doute voulu par Dieu, car, peu après, la région fut dévastée par les païens. On construisit plus tard en cet endroit un sanctuaire moins ambitieux, Saint-Denis de l'Estrée [3], mais au lieu même où l'ouvrier découvrit son marteau, le roi fit édifier, en exécution de son vœu,

ly noble[s] ediffis
De la noble abbaÿe du corps de saint Denis.

---

1. On voit qu'au XIVe siècle l'opinion parisienne admettait la thèse des chanoines de Notre-Dame, d'après laquelle la tête du saint reposait dans cette église. De leur côté les moines de Saint-Denis prétendaient posséder le corps tout entier; de là une longue et ardente controverse entre ceux-ci, l'évêque et le chapitre, dont le dossier a été publié par H. F. Delaborde. *Le procès du chef de Saint-Denis, en 1401*, dans *Mém. Soc. hist. de Paris*, t. IX, 1884, p. 297-409.

2. Le poète a dit plus haut, fol. 23, que saint Denis « pourta son chief au boiz ». Il semble donc considérer comme occupée par une forêt la plaine qui s'étend entre Montmartre et Saint-Denis.

3. *A*, fol. 24 : « Saint Denis de la Chartre fu nommé, je vous dis. » C'est là une bévue du copiste. La bonne leçon est fournie par *C*, fol. 3 : « Sains Denis de l'Estree a a nom, ce m'est vis. » L'auteur attribue à Dagobert une double fondation : une première église, prévue sur le lieu même où le corps s'abattit, ne fut achevée que plus tard; la grande abbatiale fut élevée par Dagobert à deux portées d'arc de Saint-Denis de l'Estrée, en un lieu miraculeusement désigné. Sur la date réelle des constructions édifiées à saint Denis, v. L. Levillain, *Les plus anciennes églises abbatiales de Saint-Denis*, dans *Mém. soc. hist. de Paris*, t. XXXVI, 1909, p. 143-222. Il est clair que l'imagination populaire, en désaccord avec l'histoire, s'expliquait d'une autre manière l'origine de ces monuments.

Il serait vain de rechercher dans ces récits non seulement la réalité historique, mais même l'expression fidèle des traditions merveilleuses conservées à Saint-Denis depuis le IXe siècle et qui survécurent longtemps dans les écrits en latin et leurs dérivés en langue vulgaire. Le pauvre rimeur de *Florent et Octavien* ignore vraisemblablement les diverses *Passions* du saint et le *Post beatam ac salutiferam* de l'abbé Hilduin, dont s'inspirent plus ou moins directement les biographies postérieures [1]. Ce qu'il sait et ce qu'il rappelle à un auditoire parisien, seul capable de le comprendre, c'est qu'il y avait à Montmartre une fontaine appelée de son temps la « fontaine des martyrs » et qui faisait l'objet d'un culte local; que l'église Saint-Denis de la Chartre évoquait le lieu et les circonstances de leur incarcération; qu'il existait à Saint-Denis deux basiliques placées sous le vocable de l'apôtre l'une, inférieure en dignité, assise au bord de la grand'route, l'autre, illustre et somptueuse, où reposaient les corps des rois. La présence familière de cette fontaine et de ces édifices, où s'était attaché à tort ou à raison le souvenir de l'apôtre, avait suscité parmi la foule des curiosités et des commentaires où l'imagination tenait sa place. Ce qui frappait dans le supplice de saint Denis, c'était l'accident merveilleux, le miracle de la céphalophorie matérialisé par des monuments. En se faisant le colporteur de ces croyances le poète pensait développer chez ses auditeurs le sentiment d'une alliance étroite entre Dieu et la monarchie et démontrer, aux plus sceptiques, l'origine surnaturelle et le principe divin du pouvoir royal. Aussi bien, depuis plusieurs siècles, moines et souverains, d'un commun accord, s'étaient efforcés de donner au culte de l'apôtre le caractère et le prestige d'une institution nationale. Philippe le Bel recommandait à ses fils de le vénérer comme leur patron et de l'invoquer, en

1. Sur les *Passions* latines, les *Miracula* et les *Gesta Dagoberti*, v. L. Levillain, *Études sur l'abbaye de Saint-Denis*. Il existe deux vies inédites en vers français du XVe siècle et une vie en prose publiée par Ch. J. Liebman jr., *Étude sur la vie en prose de saint Denis*, Genève, New York, 1942. Elle procède des *Vita et actus beati Dionysii*, du XIIIe siècle (1233), un des premiers textes qui associent étroitement à l'histoire nationale la vie du saint patron des rois. Le fond du récit repose sur les données répandues par Hilduin. Il n'en subsiste qu'un très vague écho dans le récit de *Florent et Octavien*.

cas de détresse, comme leur suprême recours [1]. En 1317, l'abbé Gilles de Pontoise offrait à Philippe le Long un recueil latin composé par le moine Yves, où se trouvaient longuement exposées les traditions dionysiennes, en liaison avec l'histoire de France [2]. Bénéficiaires inquiets d'une succession contestée, les premiers Valois, suivant la voie tracée par leurs prédécesseurs, devaient se placer, eux aussi, sous la protection du martyr. Philippe VI, après avoir reçu l'onction du sacre, s'empressait, au retour de Reims, d'aller se prosterner sur son tombeau. Jean le Bon, relevant de maladie, en 1335, rendait grâce à saint Denis de sa guérison [3]. Depuis le milieu du XIIIe siècle, des écrits latins et des compositions en langue vulgaire traduisent l'effort persévérant des religieux pour associer plus étroitement aux destinées du royaume l'histoire propre de l'abbaye. Mais à côté de ces œuvres savantes, d'inspiration cléricale, les croyances populaires, au XIVe siècle, trouvaient leur expression dans ces chansons épiques, qui n'avaient d'autre objet, tout en amusant la foule, que d'assurer son loyalisme politique.

Après avoir ainsi rafraîchi les mémoires et permis à des auditeurs aussi naïfs qu'ignorants ce retour nécessaire vers un lointain passé, il fallait prouver aussi que le culte de saint Denis n'était pas une vaine superstition et qu'aux heures critiques le roi pouvait toujours compter sur son appui. Déjà, dans *Octavian*, Dagobert, se trouvant en difficulté, avait « escrié » saint Denis :

« Biax sire,
Gardés corone de vertu,
Que ne l'aient li mescreü (v. 4700-02).

1. *Vestrum gloriosum, beatum Dionysium deligite et in omnibus necessitatibus invocate.* Cité par L. Delisle, *Notice sur un recueil historique présenté à Philippe le Long par Gilles de Pontoise, abbé de Saint-Denis*, dans *Notices et extraits des mss*, t. XXI, 2e partie, 1865, p. 249-65.

2. L. Delisle, *art. cit.* L'ouvrage d'Yves de Saint-Denis est divisé en trois livres, en l'honneur de la Trinité et des saints martyrs. Les deux premiers rapportent les traditions qui avaient cours à l'abbaye au début du XIVe siècle; la troisième, dont la préface est publiée par L. Delisle, p. 263-65, est une compilation historique.

3. Voir D. M. Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, Paris, 1706, p. 270. Cf. J. F. Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, Paris, 1625, qui cite une charte de Jean le Bon.

Aussitôt étaient apparus « devers Montmartre » d'étranges cavaliers montés sur des chevaux plus blancs que neige et conduits par saint Georges. L'épisode, qui n'occupe guère dans le roman plus de cinquante vers, est plus copieusement développé dans la chanson. Dagobert, en invoquant le saint, fait vœu d'élever à sa gloire et en témoignage de sa gratitude « une belle abbaÿe de moignez beneÿs ».

A peine avait-il terminé son invocation que

> ...ly doulx Jhesu Crist,
> Par l'impetracion du bon corps saint Denis,
> Envoya lors saint George et le bon saint Denis, (*A*, fol. 76)

dont l'arrivée sur le champ de bataille sème la panique dans les rangs ennemis. Tout en conservant saint Georges le guerrier, chef naturel des milices célestes, que lui fournit son modèle, le remanieur, ce qui n'est pas indifférent, lui adjoint saint Denis, qui contribue personnellement à la victoire[1].

Ce retournement de la situation survenant à l'instant même où il se croyait assuré de vaincre, provoque chez le soudan un accès de fureur. Son familier, Malgaris, roi de Sébille, tente alors de lui faire comprendre que les Français sont invincibles, parce que Dieu les protège et leur vient en aide en cas de péril. Cette sollicitude s'est d'ailleurs manifestée bien avant le règne

---

1. Bien qu'il ne soit question dans les manuscrits de la chanson que de saint Denis et de saint Georges, P. Paris écrit (*art. cit.*, p. 315) : « C'en était fait de Paris, de la France et des saints autels, si Dieu n'avait envoyé du paradis, comme dans la chanson d'Antioche, saint Denys et saint Maurice à la tête d'une légion de chevaliers couverts d'armes blanches. » K. Vollmöller, *ouvr. cit.*, p. IV, reprend cette erreur à son compte, et, d'après eux, A. H. Krappe, *art. cit.*, p. 367-68. Effectivement, dans la *Chanson d'Antioche*, éd. P. Paris, t. II, p. 262-63, saint Georges, qui vient « el chief premier », est suivi des saints Maurice, Demetrius et Mercure. Mais dans l'*Histoire anonyme de la première croisade*, éd. L. Bréhier, p. 155 et n. 5, ce sont les saints Georges, Mercure et Demetrius, patrons des armées byzantines, qui apparaissent aux croisés. Enfin dans *Aspremont*, où l'on peut soupçonner l'influence de la *Chanson d'Antioche*, « Sains Jorges, sains Domistres... et sains Mercuries » (éd. Brandin, v. 8599-600) viennent assister Roland. *O.* n'a retenu que saint Georges qui vient toujours en tête et *FO.* ajoute saint Denis, dans une intention bien claire.

de Dagobert. Un jour qu'il était attaqué par cinquante rois païens,

> Clovis, le roy de France, en fu moult entrepris,
> Mais par son dieu Jhesu fu si bien garenti[s]
> Que tous les paiens furent matés et desconfis ;
> Et ly donna l'escu d'asur a fleur de lis
> Et celle noble enseigne qu'il ont pourté tous dis (*A*, fol. 76).

L'origine miraculeuse de l'écu de France envoyé du ciel à Clovis par un ange, est, comme on l'a souvent noté, l'un des arguments le plus couramment invoqués par la propagande officieuse sous les premiers Valois [1]: Notre poète y fait encore allusion dans un autre passage :

> Et luy envoya Dieu le tres riche blason
> D'asur et fleur de liz et pour ce le dit on.
> Se nous aprent l'escrit qui en fait mencion (*A*, fol. 23).

Le caractère divin des rois est également démontré par le signe qu'ils portent sur le corps, dès leur naissance et qu'ils transmettent à leurs descendants. Ainsi les jumeaux d'Octavien sont marqués à l'épaule d'une croix vermeille, dont un clerc érudit nous découvre le sens :

> Ung clerc me dit l'autrier, qui moult sot d'estudie,
> Que la croix sur l'espaulle que j'ay me signiffie
> Que ung royaulme auray encore en ma baillie [2].

Ce détail a son importance pour la marche de l'action, puisqu'il facilitera la reconnaissance des enfants séparés de leurs parents, mais il apporte aussi un argument supplémentaire en faveur de la monarchie.

Ainsi, sans jamais s'écarter franchement de son modèle, au

1. M. Ed. Faral, *Le Roman de la fleur de lis, de Guillaume de Digulleville*, dans *Mélanges E. Hoepffner*, Paris, 1949, p. 327-38, réunit les textes du XIVe siècle relatifs aux armes de France et en précise la signification.

2. Le thème de la croix sur l'épaule qui distingue les enfants de race royale apparaît depuis le XIIe siècle dans de nombreux textes littéraires. La plupart sont énumérés par Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*, Strasbourg, 1924 (Publ. Fac. des Lettres de Strasbourg, n° 19), p. 246 et suiv. A. Dickson, *Valentine and Orson*, p. 48-50 et n. 58, en a complété la liste.

moyen de quelques retouches et d'additions d'étendue variable, le remanieur lui imprime une orientation nouvelle. En soulignant le rôle de Dagobert, fondateur de Saint-Denis, il laisse entendre que son lointain successeur, le souverain régnant, peut compter lui aussi sur la protection de l'apôtre. Pour que ces allusions aient quelque chance d'être entendues, il faut qu'il s'adresse à un public parisien. En d'autres termes *Florent et Octavien*, comme *Hugues Capet*, a vu le jour à Paris; son auteur était un jongleur mêlé à la foule et partageant ses réactions.

Outre l'importance donnée à l'abbaye de Saint-Denis et au culte qui s'y rattache, bien d'autres faits nous en assurent. S'il est admis que le poète d'*Octavian* possédait une relative connaissance des lieux où se situe l'action de son roman, il semble pourtant qu'elle ne soit ni très directe, ni très profonde. On peut s'étonner à bon droit que, pour assiéger Paris, il fasse camper le soudan entre Dammartin et Crépy, tandis que Marsebille, confiée à la garde du géant, va planter sa tente à Montmartre[1]. Il est douteux qu'à une distance d'environ trente kilomètres,

> Li Sarrazins voient Paris
> Et les grans os de France assis,
> Voient les murs entor fremés
> Et les clochiers en haut levés (v. 1795-98).

Dans *Florent et Octavien*, les païens, parvenus à Chartres sans rencontrer de résistance, se hâtent vers la capitale :

> Au lez devers Montmartre ont leur gent envoÿe[2];
> Dessus le mont haultain fu leur tente dressie (*A*, fol. 24).

---

1. En raison de sa position dominante qui en fait pour les assaillants un excellent observatoire et un solide point d'appui, la colline de Montmartre joue un rôle important dans les chansons de geste, surtout quand il s'agit de décrire des combats livrés sous les murs de Paris. Voir à ce sujet les nombreux textes cités par L. Olschki, *Paris nach den altfranzösischen nationalen Epen. Topographie, Stadtgeschichte und lokale Sagen*, Heidelberg, 1913 et *Das ideale Mittelpunkt Frankreichs in Mittelalter, in Wirklichkeit und Dichtung*, Heidelberg, 1913.

2. Il semble bien, d'après les termes de *FO.*, que le gros de l'armée, poussé vers Paris, s'établisse dans la plaine au pied de Montmartre. Seul le soudan

Ce déplacement du gros de l'armée sarrasine rend plus vraisemblable le récit des opérations du siège et les fréquentes allées et venues de Florent entre Paris et le camp du soudan.

Alors que le poète d'*Octavian* (v. 1601-26) s'attarde à décrire la résidence de Clément, un riche hôtel fortifié au bourg Saint-Germain, le remanieur néglige ces détails et nous apprend que Dagobert, s'étant porté à la rencontre de l'empereur, le conduit solennellement au palais :

> Mais le palaiz de lors, ou le roy demoura,
> Estoit le Petit-Pont; Clovis luy estora :
> Le Petit Chastellet adonc on l'appella[1] (*A*, fol. 20 v°).

Florent, suivant la foule, accompagne le cortège jusqu'à la demeure royale puis s'en retourne en traversant le Petit Pont, pour regagner la cité. C'est là qu'il fait l'acquisition d'un cheval. *Octavian* situe la scène sur le Grand Pont, antérieurement à l'arrivée d'Octavien, quand Florent, parti de Saint-Germain-des-Prés, se rend chez les changeurs.

Le poète d'*Octavian* n'ignore pas et tient à rappeler que Paris s'est étendu sur la rive droite depuis le temps de Dagobert et que des constructions s'élèvent là où jadis poussait la vigne :

> Qu'en Champeaus n'avoit nule rien,
> Tout estoit vingnes et boscage[2].

---

avec son état-major et un détachement de troupes campe au sommet de la colline. Le poète connaît trop bien les lieux dont les dimensions restreintes n'auraient pas permis de loger l'immense armée sarrasine.

1. Il s'agit là encore de traditions populaires. D'après Sauval, t. I, p. 10; t. III, preuves, p. 241, les rois de la première race logeaient au palais des Thermes. Quant au Petit-Châtelet il fut construit par Hugues Aubriot, en 1369. A Berty et Tisserand, *Topographie hist. du vieux Paris. Région centrale de l'Université*, Paris, 1897, p. 363-66, ne disent rien de plus précis. Pourtant, si l'on en croit Félibien, t. I, p. 467, le Châtelet du Petit-Pont fut détruit par une crue de la Seine, en 1296. La croyance avait pu se répandre chez les Parisiens qu'il existait de toute antiquité un édifice sur cet emplacement, sans doute en rapport avec les vestiges gallo-romains du voisinage, et que les rois y avaient longtemps résidé. En fait, comme l'a noté H. Stein, *Le Palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris*, nouv. éd., Paris, 1927, p. 1, le palais royal a toujours été situé dans la Cité.

2. *O.*, v. 1292-93. C'est à tort que Vollmöller, considérant *champeaus* comme un nom commun, l'imprime avec une minuscule.

A ces indications vagues et qui n'impliquent nullement la connaissance directe des lieux, *Florent et Octavien* ajoute quelques précisions. Les Champeaux sont devenus les Halles, un des quartiers les plus actifs et les plus fréquentés, peuplé de marchands et pourvu d'une école destinée à leurs enfants. C'est là que Florent fut instruit, comme il nous l'apprend lui-même :

Quant je fu a l'escolle aux Halles lez Champiaulx [1].

Pourtant le respect du modèle ne se concilie pas toujours avec celui de la réalité présente. Il est logique que le poète d'*Octavian*, après avoir rappelé que le Paris de Dagobert « n'estoit mie si grant... com est ore », envoie Marsebille s'installer « deseur Saine en la praerie » et que, pour la rejoindre, son ami passe la Seine à la nage, puis enlève la jeune fille en barque. Mais l'auteur de *Florent et Octavien* ne s'en tient pas là. Il lui faut, pour mieux se faire entendre et souligner ses allusions, mêler constamment le présent au passé : aussi voyons-nous Marsebille entrer dans Paris « par la porte qui fu du cousté Saint-Denis », mais elle ne l'atteint, comme dans *Octavian*, qu'après avoir traversé le fleuve.

Si notre remanieur n'a pas pris garde à ces inconséquences, c'est que, pour lui, l'intérêt n'est pas là. Ce qui lui importe, c'est de mettre en scène les représentants de deux classes sociales dont la concurrence s'affirme et qui devraient s'unir et collaborer pour le plus grand profit du royaume : d'un côté Florent, fils de l'empereur, de l'autre le bourgeois Clément, pourvus l'un et l'autre de qualités différentes, opposées parfois, mais complémentaires.

1. *A*, fol. 44. On sait que Louis VI le Gros établit aux Champeaux un marché pour les merciers et les changeurs, sur un terrain appartenant à Saint-Denis de la Chartre. En 1182, Philippe Auguste y transféra la foire Saint-Lazare puis y éleva, deux ans plus tard, des halles entourées d'une enceinte et pourvues de logis. Cf. Sauval, t. I, p. 647. Une description de ces édifices, qui n'avaient cessé de s'étendre, est fournie par Jean de Jandun, dans son *Éloge de Paris* et par Guillebert de Metz. Cf. Le Roux de Lincy et Tisserand, *Paris et ses historiens*, p. 16 et 139. Quant aux écoles des Halles, il peut s'agir soit d'une de ces « pédagogies » dont l'existence est attestée à Paris, dès le XIVe siècle, soit plus vraisemblablement des écoles de Saint-Germain-l'Auxerrois. Cf. Le Roux de Lincy et Tisserand, *ibid.*, p. 174, n. 3.

Florent « de tous membres fourmés, de jambes et de piés », révèle aussi, dès son enfance, d'exceptionnelles vertus morales. Ni l'état de boucher ni celui de changeur ne le satisfont. Seuls l'attirent les oiseaux de chasse, les armes brillantes et les chevaux piaffants. Ses meilleures intentions, sa docilité, son respect filial à l'égard de Clément se heurtent aux exigences de sa nature. Son orgueil de race s'exaspère dans le milieu vulgaire où le sort l'a fait tomber. Malgré son jeune âge et bien qu'il soit seul contre tous, il riposte par des coups aux railleries de ses compagnons et répond aux conseils que Clément lui prodigue :

Se me laissoie batre, j'aroye cueur failly,
Chascun me bouteroit et m'aroit escharny (*A*, fol. 18).

En attendant de fléchir la résistance de son père adoptif qui lui refuse un cheval, il se morfond, sans d'ailleurs soupçonner la vraie raison de son malaise :

Et le traioit nature en son encesserie,
Combien qu'il ne seust point qu'il fust de tel lignie
(*A*, fol. 18 v°).

Sa victoire sur Fernagu lui vaut d'être présenté à Dagobert qui le fait chevalier, honneur d'autant plus mérité qu'il possède les trois « taches » à quoi se reconnaît le parfait bachelier :

Il doit estre hardy et seant et loyaux (*A*, fol. 44).

Au cours d'une de ses excursions dans le camp sarrasin, il est reconnu et, pour échapper aux ennemis qui le pressent, s'élance vers la ville, au triple galop. Les portes vont s'ouvrir pour l'accueillir, quand brusquement il s'arrête, se retourne et fait face. Il a vu les Parisiens massés sur les remparts et ne veut pas qu'ils soient témoins de sa fuite (*A*, fol. 51). Et quand enfin s'engage la suprême bataille, il constate avec Octavien que les ennemis sont en nombre et que la lutte sera chaude ; mais est-ce une raison pour l'éviter ?

On ne vaincra mie l'estour pour reculer (*A*, fol. 71).

Tant d'énergie, tant de hardiesse, un tel souci du point d'honneur pouvaient avoir leur raison d'être en d'autres temps.

Mais un grain de sagesse, un esprit inventif sont parfois plus efficaces que les horions donnés et reçus. A la bravoure des chevaliers qui se jouent du péril inconsidérément, la prudence bourgeoise doit faire contrepoids. Et c'est pourquoi, à côté de Florent, le modeste Clément ne fait pas ici trop mauvaise figure. Ce n'est plus « li vilains » d'*Octavian*, le marchand coléreux, fier de son avoir, stupide et parfois ridicule ? Une évolution sociale s'est produite dans l'intervalle, dont il a bénéficié. Très digne, très pondéré, volontiers sentencieux, il est devenu « ly bons preudons, le nobile bourgoiz ». Il ne sera pas plus déplacé à la cour que dans sa boutique.

Quand Dagobert a décidé d'armer Florent chevalier, les deux poèmes prêtent à Clément une réaction défavorable, mais leurs arguments ne sont pas les mêmes. Tandis que, dans le roman, le bourgeois se plaît à décrire un idéal grossier de vie terre-à-terre, à la grande joie des barons qui l'entendent, il fait valoir, dans la chanson, des raisons de simple bon sens. Sans élever le ton, il invite le jeune homme à modérer son enthousiasme.

Car ung homs se deffait, quant orgueil le surprend [1].

Le Clément d'*Octavian* qui, malgré ses faiblesses, ses emportements et sa vulgarité, n'est pourtant pas un méchant homme, a voulu participer à l'adoubement en chaussant les éperons à son pupille. Mais il s'y prend tout de travers, plaçant le fer sous le talon, confondant le gauche avec le droit. Après la cérémonie, quand les ménestrels accourent dans la salle, pour y déployer leurs talents, Clément, les prenant pour des intrus, les chasse à coups de bâton, à la grande fureur de Florent qui supporte impatiemment les rires de l'assistance [2]. Mettant le comble à la sottise, il dérobe et dissimule les manteaux des chevaliers, qu'il prétend conserver en gage jusqu'à ce qu'ils aient payé leur écot [3]. Aucune de ces bouffonneries n'a trouvé grâce devant l'auteur de *Florent et Octavien* qui s'ingénie au contraire à faire ressortir les mérites de Clément et à célébrer les vertus bourgeoises. C'est un homme équilibré, de bon conseil, géné-

1. *A*, fol. 42. Cf. *O.*, v. 2931-42.
2. *A*, fol. 43-44. Cf. *O.*, v. 3034-3204.
3. *O.*, v. 3163-3204.

reux et sensible, brave à l'occasion. S'il réprouve l'excès des ardeurs chevaleresques, ce n'est pas qu'il soit lâche, mais il croit moins à la force qu'à la ruse et à la prudence :

> Cuidez vous que je veulle combatre a celle gent?
> Je ferai mieulx que vous et plus soutivement (*A*, fol. 65 v°).

Et quand, après tant d'épreuves, la famille d'Octavien est enfin réunie, ce n'est pas avec de l'argent qu'elle s'acquittera de sa dette envers Clément. Cet honnête bourgeois gouvernera la terre de Syrie et son fils Clodoain, l'apprenti changeur, recevra en baillie la cité de Babylone [1].

Il est possible désormais de préciser l'origine de la chanson et d'en déterminer le sens. Composée à Paris, ou tout au moins dans la région parisienne, par un jongleur qui s'inspirait du roman d'*Octavian*, elle en exploite le contenu narratif afin de suggérer au public le respect d'une monarchie légitimée par une tradition presque millénaire et, sans condamner les droits de la naissance, sans méconnaître les vertus de l'aristocratie, de leur associer, comme un tempérament nécessaire, l'esprit réaliste et le dévouement de classes populaires.

Du même coup, la composition du poème se trouve approximativement fixée à l'époque où s'affirment les progrès de la bourgeoisie, soit vers le milieu du XIVe siècle. D'autres faits dignes de remarque permettent de préciser un peu plus. Tandis que, dans *Octavian*, les Sarrasins, débarqués à Venise, font route vers la France à travers la Lombardie, dans *Florent et Octavien*, ils abordent en Bretagne sans être inquiétés,

> Car la loy Dieu adont n'y estoit point creüe [2].

Ils arrivent à Chartres, en ravageant les pays qu'ils traversent et marchent de là sur Paris. Ce changement d'itinéraire, certainement voulu par le remanieur, ne paraît pas nécessaire au mouvement du récit. D'où qu'ils surgissent, les païens n'y jouent vraiment de rôle actif qu'au moment où ils mettent le siège devant Paris. Comment expliquer alors ce détour des

1. *A*, fol. 148. Cf. *O.*, v. 5342-43 : « Florens a [a] Climent doné/Grant avoir et grant richeté. »

2. *A*, fol. 19. Cf. *O.*, v. 1443-44, 1458-60, 1693-1709.

nefs sarrasines, qui, parties de Syrie, devaient logiquement jeter l'ancre dans un port méditerranéen ? C'est sans doute qu'à l'époque où la chanson fut composée, la Bretagne se trouvait placée au premier plan de l'actualité. Depuis la mort du duc Jean III, le 30 avril 1341, la lutte était engagée entre Charles de Blois et Jean de Montfort qui prétendaient à sa succession. Édouard III, saisissant l'occasion, débarquait en Bretagne le 30 août 1342 et occupait sans coup férir les principales villes. Quand la trêve de Malestroit l'obligea à se retirer, il laissait dans le pays ses agents et ses capitaines. Les combats, souvent favorables aux Anglais, se poursuivirent jusque sous le règne de Charles V, quand, en 1373, le duché fut occupé par Du Guesclin. Pendant toute cette période de guerre et d'anarchie, les débarquements et les chevauchées ne s'étaient jamais interrompus. Aussi pouvait-on concevoir l'idée d'un rapprochement entre les Anglais envahisseurs et les Sarrasins de la chanson[1].

D'autre part, au cours de l'ultime bataille, Florent se tenant auprès d'Octavien, son père, lui prête assistance, pare les coups qu'on lui destine et succombe avec lui, après une héroïque défense. Alors que le texte d'Oxford passe rapidement sur cet épisode, la chanson le traite avec plus d'ampleur, comme si le poète entendait, par l'addition de certains détails, en modifier le sens et en accroître la portée[2]. Dès le début de l'affaire, avant de quitter le palais, l'empereur a prié Florent de chevaucher à ses côtés. Désarçonné, il appelle au secours et c'est Florent qui lui amène un cheval ; désormais il ne le quittera plus :

> Dont monte l'empereur, qui n'y est alentis,
> Et Florent le danseau le gardoit bien tous dis (*A.* fol. 71v°).

Le combat reprend de plus belle, mais devant la ruée des

1. Cf. A. Coville, *L'Europe occidentale, de 1270 à 1380*, 2e partie, 1328 à 1380 (*Histoire générale publ. sous la direction de G. Glotz. Histoire du moyen âge*, t. IV), p. 496-502, 536-37, d'après surtout La Borderie, *Hist. de Bretagne*, t. III. J. M. Tourneur-Aumont, *La bataille de Poitiers (1356) et la construction de la France* (*Publ. de l'Univ. de Poitiers. Série Sciences de l'homme*, n° 1), Paris, 1940, p. 152-153 et 163, insiste à juste titre sur l'anarchie qui régnait en Bretagne depuis l'ouverture de la succession ducale et sur la fréquence des débarquements anglais.

2. *A*, fol. 71 v°-73. Cf. *O.*, v. 4560-4650.

ennemis, les Romains cèdent et se débandent, « l'ungs mors, l'autre navré et l'autre[s]est fuïs », au grand désespoir d'Octavien qui déplore amèrement la trahison des siens :

> J'amenai en cest ost des princes plus de diz
> Qui sont de mon lignage et les ay molt norris
> Et donné noble terre, brans et chevaulx de pris,
> Mon or et mon argent et le vert et le gris :
> Et si suis en ce jour par eulx touz relinquis (*A*, fol. 72).

Le père et le fils restés seuls et cernés de toutes parts résistent désespérément. Qui les aurait vus alors,

> Bien peüt dire au vray : « Voes la tres noble gent » !
> (*A*, fol. 73).

Et c'est à bout de forces et couvert de blessures qu'ils tombent, après avoir sauvé l'honneur, entre les mains des ennemis. Il est permis de se demander, si, en développant ce passage, le poète, à travers les héros du roman, ne visait pas le roi Jean et son fils, le prince Philippe, capturés ensemble à Poitiers [1] dans des circonstances analogues. En écoutant conter la vaine mais courageuse résistance menée de concert par Florent et son père, les auditeurs du poème devaient se persuader qu'en dépit des bruits malveillants et d'une sournoise propagande, le roi vaincu, trahi lui aussi par ses barons, n'avait pas démérité.

Si nos conclusions sont exactes, un nouveau point paraît acquis : la composition de *Florent et Octavien* doit se situer pendant la captivité du roi Jean, aussitôt après la bataille de Poitiers.

Mais un autre problème demeure en suspens. Tous les commentateurs, depuis Vollmöller [2], ont été frappés du fait que le remanieur, après avoir traité dans sa première partie le sujet

1. Sur les circonstances de la capture de Jean le Bon, voir J. M. Tourneur-Aumont, *ouvr. cit.*, passim. L'auteur note à plusieurs reprises que le roi vaincu et prisonnier conserva pourtant son prestige. C'est qu'une littérature abondante de complaintes et de pamphlets s'efforça de rejeter sur les défaillances de la noblesse la responsabilité du désastre.

2. K. Vollmöller, *ouvr. cit.*, p. XVIII. P. Paris, mal informé, signale le ms. d'*Octavian* comme s'il contenait *Florent et Octavien*. Il ne songe donc pas à établir les rapports entre les deux textes.

même d'*Octavian*, s'en sépare brusquement, pour imaginer d'une autre manière la suite du récit :

Après la capture des deux héros, Dagobert a vainement poursuivi les Sarrasins jusqu'en Bretagne. Acarius a pu se rembarquer à Nantes, dans l'intention de passer en Italie et de s'emparer de Rome. Cependant le roi de Jérusalem, Amaury, refuse de marier sa fille Esclarmonde au soudan de Damas qui vient aussitôt l'assiéger. Le jeune Octavien qui, depuis son enfance, n'a pas quitté sa mère, prend part aux opérations et, assisté du lion, met les Sarrasins en déroute. Esclarmonde s'éprend du vainqueur qui répond à ses avances ; mais trompé par de faux rapports, Amaury persuadé que le jeune homme a trahi sa confiance, l'envoie à Damas chargé d'un message qui le dénonce au soudan comme le chevalier au lion. Néanmoins le soudan l'épargne, mais le fait jeter en prison ; puis, désireux d'en finir et de conquérir Esclarmonde, il reprend le siège de Jérusalem. Privé de l'appui d'Octavien et du lion, Amaury est contraint de demander la paix en livrant sa fille. Emmenée à Damas, Esclarmonde y retrouve heureusement son ami et s'évade avec lui (*A*, fol. 78-100).

Toujours accompagnés du lion, les fugitifs parviennent en Italie. Ils apprennent que Rome est investie par Acarius et livrée aux fantaisies de la vieille reine et du sinistre Couart, son sénéchal, tandis que l'empereur est prisonnier des Sarrasins. Le jeune Octavien rend visite au pape qui lève à son intention une armée de clercs. Ces guerriers malgré eux font assez piètre figure et la ville serait prise, si Dagobert n'arrivait à point pour contraindre les ennemis à la retraite. Mais Octavien, qui a juré de délivrer son père, se lance imprudemment à leur poursuite. Il assiste aux combats devant Jérusalem ; Amaury est tué dans un engagement et le jeune homme recueille son héritage. Il se hâte aussitôt de mander Esclarmonde qu'il a laissée à Rome, mais le messager revient sans l'avoir trouvée (*A*, fol. 100-134).

C'est qu'à son retour à Paris, Dagobert a informé Clément que le soudan avait emmené ses prisonniers à Babylone. Toujours éprise de Florent, Marsebille imagine d'aller trouver son père et, feignant d'avoir été enlevée de force par les chrétiens, d'user de son crédit pour délivrer les captifs. Clément l'accompagne jusqu'à Rome, où elle se lie avec Esclarmonde et ils décident tous les trois de s'embarquer pour l'Orient (*A*, fol. 133-134 v°).

De son côté Octavien, devenu roi de Jérusalem, a rassemblé une armée et une flotte et se dirige vers Babylone. Au cours de la traversée, il capture une nef que le soudan Acarius envoyait à Margalie, sa seconde fille, pour lui annoncer son retour. Un Sarrasin félon, Morgas, promet à Octavien de la conduire au Chastel-Jayant où réside la princesse. Il s'y introduit, déguisé en ménestrel et tombe amoureux de Margalie d'autant plus aisément qu'il ne doute pas de la mort d'Esclarmonde. Prévenu par le traître Morgas, le roi Malaquin emmène la jeune fille et Octavien, enfermé dans le château, s'en échappe à grand'peine pour rejoindre les siens (*A*, fol. 134-140 v°).

A l'arrivée du soudan, une grande bataille s'engage devant Babylone. Octavien, aidé par le lion, remporte la victoire. Acarius est fait prisonnier ; l'empereur et Florent, découverts à fond de cale, sont enfin délivrés. Octavien retrouve Florimonde avec émotion et reconnaît son fils dans le jeune Octavien. Le soudan, devenu chrétien, accorde au jeune homme la main de Margalie et lui abandonne ses droits sur Babylone. Clément débarque un mois plus tard avec Marsebille et Esclarmonde. Les indications fournies par le bourgeois permettent d'identifier Florent ; celui-ci épousera Marsebille, tandis qu'Esclarmonde, légitimement déçue, s'unira de mauvaise grâce à Clodoain. La famille, enfin regroupée, fait à Rome une entrée solennelle et, après avoir condamné sa mère à finir ses jours en prison, Octavien s'exile avec Florimonde pour expier son péché (*A*, fol. 141-149).

Il est manifeste que le remanieur, en retardant ainsi la reconnaissance finale, obéissait à un souci d'équilibre et de symétrie. Aux aventures de Florent longuement détaillées sur le modèle d'*Octavian*, devaient logiquement correspondre celles de son frère Octavien. Mais pour délayer en plus de 5.000 vers[1] les 602 octosyllabes du roman, un simple effort d'imagination ne suffisait pas. Sans doute Octavian fournissait-il le cadre et le plan général de la narration :

Le soudan, ayant décidé d'emmener ses captifs « en paenie », s'enfuit avec son armée pour échapper à la poursuite. A Jérusalem, où l'épouse exilée a trouvé refuge, le jeune Octavien a vécu sans histoire jusqu'à sa vingtième année. Il entre alors au service du roi d'Acre et, avec l'aide du lion, repousse une attaque des Sarrasins. Comme récompense, il obtient du roi les moyens nécessaires pour se rendre en France afin d'obtenir, par l'intermédiaire de Dagobert, la réconciliation de ses parents. En traversant la Lombardie, il apprend d'un pèlerin que les païens assiègent Paris et rencontre bientôt leur armée en retraite. Après un rude engagement, où le jeune homme et ses compagnons multiplient les prouesses, l'empereur et Florent sont délivrés. La reine pardonne à son époux et l'empereur reconnaît son fils. Quand ils arrivent à Paris, le témoignage de Clément prouve à Octavien que Florent est bien son enfant. Florent épouse Marsebille et l'empereur regagne sa capitale avec sa famille retrouvée ; il y apprend que la vieille reine est morte privée de raison.

Ces données essentielles du récit se retrouvent dans *Florent*

1. *O.*, v. 4769-5371. *A*, fol. 79-149. Il est à noter que les trois parties de *Florent et Octavien* sont de longueur sensiblement égale.

et Octavien : éducation du jeune Octavien à Jérusalem ; combats victorieux où le lion joue son rôle ; délivrance des prisonniers ; reconnaissance immédiate d'Octavien, plus tardive de Florent, que seule rend possible l'intervention de Clément ; retour de la famille à Rome où l'on apprend le sort de la belle-mère coupable. Mais il convenait, pour exécuter son dessein, que le remanieur fît appel à d'autres sources. Or une chanson plus ancienne, mais qui ne nous est parvenue que par un manuscrit tardif, *Floovent* [1], lui offrait tout préparés des matériaux de complément qui s'adaptaient parfaitement au récit d'*Octavian*. Une indiscutable parenté unit en effet les deux ouvrages qui procèdent librement l'un et l'autre des traditions dionysiennes relatives à Dagobert [2]. C'est à *Floovent* que la seconde partie de *Florent et Octavien* emprunte le thème du mari aux deux femmes, autour duquel s'organisent les aventures d'Octavien. Comme Floovent inspire à Florete, fille du roi Flore, une irrésistible passion, Octavien trouble le cœur d'Esclarmonde, fille du roi Amaury ; comme Floovent, délaissant Florete, épouse Maugalie, la fille de l'émir, Octavien, oubliant Esclarmonde, s'unit à Margalie, la fille du soudan ; et de même que Florete accepte, pour pis aller, Richer, l'écuyer de Floovent, Esclarmonde, à contre-cœur, devient la femme de Clodoain [3].

---

1. *Floovent* nous a été transmis en entier par un ms. de Montpellier et par quelques fragments d'un autre. Édité pour la première fois par Guessard et Michelant, Paris, 1859 (*Anc. poètes* I), il l'a été plus récemment par F. H. Bateson, *La chanson de Floovent, étude critique et édition*, Paris, 1938, et par Sven Andolf, *Floovant, chanson de geste du XIIe siècle*, Upsala, 1941.

2. On sait que *Floovent* s'inspire d'un récit des *Gesta Dagoberti* : le jeune Dagobert, convaincu des projets ambitieux de Sadresigèle, favori de Clotaire II, lui ayant fait couper la barbe, n'échappe à la fureur du roi qu'en se plaçant sous la protection du martyr. Cf. L. Levillain, *Étude sur l'abbaye de Saint-Denis*, I, p. 103-04. L'auteur de *Floovent* utilise cette anecdote pour justifier l'exil de ce fils de Clovis qui passera six ans loin de France pour avoir offensé de la même manière son gouverneur, Sénéchal de Dijon.

3. L'aventure du prisonnier chrétien délivré par une princesse sarrasine qui s'est éprise de lui se trouve également dans la continuation d'*Huon de Bordeaux*. Cf. H. Schäfer, *Ueber die Pariser Hss. 1451 und 22555 der Huon de Bordeaux-Sage*, Marburg, 1892 (*Ausg. u. Abhandl.* XC), p. 40 et suiv. Sur d'autres versions de l'épisode, voir A. Dickson, *ouvr. cit.*, p. 242 et n. 46.

Au moment où les remaniements du *Chevalier au Cygne* connaissaient une faveur nouvelle, où les récits merveilleux suggérés par les croisades sollicitaient encore les imaginations, un poème épique à la mode du jour devait conduire à tout prix ses héros en Orient, les mêler à des combats contre les Sarrasins, donner pour cadre à cet imbroglio des villes lointaines et mystérieuses, chargées de souvenirs. Précisément *Baudouin de Sebourc* racontait l'histoire du lion d'Abilant, féroce destructeur d'infidèles. Baudouin lui-même défiait le traître Gaufroi, sénéchal d'Ernoul de Beauvais et l'obligeait à avouer ses crimes : ainsi le jeune Octavien, toujours flanqué de son lion, démasque à Rome le sénéchal Couart, après l'avoir vaincu en combat singulier[1]. Dans la chanson d'*Huon de Bordeaux*, ce personnage est tiré de prison par Esclarmonde et ce n'est sans doute pas simple coïncidence si une autre Esclarmonde délivre Octavien de la geôle où le retient captif le soudan de Damas[2].

En outre les personnages de *Florent et Octavien*, jusqu'aux moindres comparses, sont nommément désignés, alors que, dans *Octavian*, l'anonymat est de règle, sauf pour Clément, Dagobert, Florent, Gladouain, Marsebile et Ottevien. De ces noms quelques uns paraissent forgés par le poète, mais la plupart sont empruntés à la littérature épique[3].

---

1. Sur *Baudouin de Sebourc*, outre l'édition insuffisante de L. Boca, *Li romans de Baudouin de Sebourc, IIIe roi de Jérusalem, poème du XIVe siècle*, 2 vol., Valenciennes, 1841, voir l'étude soigneuse de M. E.-R. Labande, *Étude sur Baudouin de Sebourc*, Paris, 1940, qui fournit une excellente analyse du poème et de sa continuation, le *Le Bastart de Bouillon*.

2. Le nom d'Esclarmonde désigne communément dans les chansons de geste les princesses sarrasines aimées par des chevaliers chrétiens. A. Dickson, *ouvr. cit.*, p. 188, signale, outre *Huon de Bordeaux*, *Maugis d'Aigremont* et *Vivien de Monbranc*. Dans *Huon et Calisse*, Huon séduit par la beauté de la fille du roi Gorhan, songe à l'épouser s'il ne peut retrouver Esclarmonde : « Et se l'espousera, s'Esclarmonde ne ra. » Cf. : H. Schäfer, *ouvr. cit.*, p. 7 et suiv.

3. On trouvera dans E. Langlois, *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*, Paris, 1904, la plupart de ces noms. Il en est de même pour les noms de lieux. Le plus souvent l'auteur de *Florent et Octavien* les emprunte à des remaniements contemporains. Ainsi Fernagu est employé fréquemment pour désigner un géant sarrasin.

Renonçant à l'hypothèse purement gratuite d'une chanson perdue qui serait la source de *Florent et Octavien* et dont *Octavian* ne serait que l'abrégé, nous devons, en conséquence, laisser au remanieur du XIVe siècle le mérite des transformations qu'il a fait subir au roman. C'est lui qui, mettant à profit ses lectures, a composé, à l'aide d'éléments épars le récit des aventures d'Octavien. Après avoir conté, en suivant son modèle l'émouvante histoire de Florent, qui se prêtait aux allusions politiques, il a sacrifié à la mode en empruntant à *Floovent*, à *Baudouin de Sebourc*, à *Huon de Bordeaux* et sans doute à d'autres chansons récemment renouvelées, le détail des péripéties qui devaient conduire au dénouement.

Mais si l'auteur de *Florent et Octavien*, combinant sa source principale avec la matière fournie par d'autres poèmes, a pu composer un récit cohérent, où les épisodes s'enchaînent sans inutiles complications, il n'envisageait pas de conduire son action au delà du moment où Octavien retrouve sa famille si longtemps dispersée. Or quand tout paraît terminé, que l'action engagée par l'exil de la reine a reçu une conclusion satisfaisante pour l'esprit, elle reprend sans motif apparent, dans une série d'épisodes qui figurent dans les trois manuscrits conservés et qui n'offrent cette fois aucune correspondance avec le récit d'*Octavian*. En abordant cette dernière partie du poème, P. Paris renonce à en donner une complète analyse, tant les éléments s'enchevêtrent et A. H. Krappe écrit non sans raison : « *Florent et Octavien*, compilation tardive, ne fait que prolonger l'action coûte que coûte, en y ajoutant une série d'aventures oiseuses, sans intérêt littéraire ou folklorique »[1].

Il se peut que le prototype soit Fernagu de Nazze qui, d'après le pseudo-Turpin (ch. XVII), périt dans un combat contre Roland. Il apparaît dans *Otinel*, les *Enfances Vivien*, l'*Entrée d'Espagne* et, sous la forme Ferragu, dans *Valentin et Orson* ; mais notre poète le doit à *Floovent*. De même, le Chastel-Jayant, où Octavien retrouve Margalie, n'est que la réplique du Châtel-Avenant où Floovent découvre Maugalie. Peut-être faut-il lire : Chastel-Joyant.

1. A.-H. Krappe, *art. cit.*, p. 367. Il paraît évident que *Florent et Octavien* ne procède pas de sources littéraires anciennes et moins encore folkloriques. Le compilateur utilise des modèles récents et, le plus souvent, des chansons remaniées.

Mais la question, qu'ils ne se posent ni l'un ni l'autre, est de savoir si cet allongement malencontreux est imputable au poète qui s'avisa de remanier *Octavian* au milieu du XIVe siècle. Si l'on examine le texte d'un peu près, on doit reconnaître à partir du fol. 149 de *A* un singulier changement de ton. Alors que jusque-là, malgré la lourdeur et la monotonie imposées par l'emploi des laisses monorimes, la composition ne manquait ni de rigueur ni d'agrément, nous nous trouvons brusquement en présence d'une rapsodie laborieuse dont la lenteur et la confusion trahissent l'effort maladroit d'un grossier compilateur. La méthode, car il en a une, consiste à démarquer les épisodes précédents en imaginant le sort ultérieur des deux couples Octavien-Margalie et Florent-Marsebille. Une lettre d'Amaury avait livré Octavien au soudan[1] : c'est une lettre d'Esclarmonde qui poussera Margalie à quitter Rome et à s'exposer au péril qui la guette ; fort heureusement, elle échappe à la noyade en mer et conquiert son mari ; c'est encore une lettre envoyée par deux traîtres qui, persuadant Marsebille que Florent est mort en France, la décide à s'embarquer pour l'Orient ; comme sa sœur, après avoir manqué d'être noyée, elle retrouve son époux qu'elle croyait perdu[2]. Le thème de la séparation reparaît et, comme Florimonde, Marsebille se voit arracher son fils, loin duquel elle vivra pendant des années. Elle qui avait évité, grâce à la victoire de Florent, un odieux mariage avec Fernagu, se voit recherchée par un autre géant, Corsant, dont Florent, une fois de plus, la délivre. Voici de retour également le thème du chevalier chrétien amoureux d'une Sarrasine alors qu'il est déjà marié ou fiancé. La situation délicate où se débattait Octavien, époux de Margalie et infidèle à Esclarmonde, se renouvelle à propos de Florent qui, momentanément séparé de Marsebille, se laisse prendre aux charmes précoces de la belle Police. Et comme il faut que tout finisse par s'arranger, Othon, fils de Florent, épousera plus tard l'ancienne

---

1. Le recours à l'artifice de la lettre d'Uriah (*Rois* : II, XI, 14 et suiv.) est probablement suggéré par *Beuve de Hantone*. Cf. A. Dickson, *ouvr. cit.*, p. 235 et n. 33.

2. Sur ce thème, voir les références données par A. Dickson, *ouvr. cit.*, p. 69 et n. 17. Sur la belle-mère jalouse, v. *ibid.*, p. 25 et n. 26, et surtout M. Schlauch, *Chaucer's Constance and accused Queens*, New York, 1927.

maîtresse de son père [1]. D'autres exemples ne serviraient qu'à démontrer l'évidence : la continuation de *Florent et Octavien*, purement artificielle, n'appartient pas à la chanson, telle qu'elle fut composée aux environs de 1356. C'est, à l'aide d'emprunts à d'autres poèmes, la médiocre réédition des thèmes littéraires plus habilement exploités par l'auteur des deux premières parties.

Des rapports significatifs s'observent notamment entre notre texte et *Charles le Chauve*. Cette chanson, qui remonte au XIVe siècle, mais ne nous a été conservée que par un manuscrit du XVe, d'ailleurs fort mutilé, s'inspire essentiellement d'*Huon de Bordeaux* [2]. Bien qu'il soit difficile d'affirmer que les emprunts de *Florent et Octavien* sont faits à une chanson plutôt qu'à l'autre, il semble bien que *Charles le Chauve* ait été plus directement et plus constamment utilisé. Ce n'est pas ici le lieu d'analyser cette chanson dans le détail, mais une comparaison avec les dernières laisses de notre poème permettra de lever tous les doutes.

Deux traîtres, Hélie et Foucart, qui méditent de s'emparer du pouvoir, font parvenir à Marsebille une fausse lettre lui annonçant la mort de Florent : ces deux personnages figurent sous le même nom, dans *Charles le Chauve*, parmi les félons qui assistent Goubaut et Butor [3]. Marsebille, sans défiance, s'embarque pour rejoindre sa sœur et Octavien demeurés en Orient. Le vaisseau qui l'emporte est abordé par deux nefs marchandes, l'une d'Aumarie, l'autre de Palerne. Marsebille échappe à la noyade, mais ses sauveurs l'emmènent captive à Aumarie, tandis que son fils Othon, pris par les gens de Palerne, y sera élevé par le roi dans la religion musulmane : une situation analogue apparaît dans *Charles le Chauve* où

1. Cf. A. Dickson, *ouvr. cit.*, p. 241 et n. 45.

2. *Charles le Chauve* est conservé par le ms. B. N., fr. 24372. Analyse de P. Paris dans *Hist. Litt.*, t. XXXVI, 1873, p. 94-125. Une analyse plus détaillée est donnée par O. Rubke, *Studien über die Chanson de Charles le Chauve (Inhalt, Quellen, Textprobe, Namenverzeichnis)*; diss. Greifswald, 1909. On y trouvera une comparaison précise avec les chansons du cycle d'Huon de Bordeaux (p. 44-58), plus sommaire avec d'autres poèmes dont *Florent et Octavien*, p. 59.

3. *A*, fol. 182 v°-196 v°- *Ch. l. C.* fol. 50-58.

Supplante [1], femme de Dieudonné et mère de Dagobert, tombe aux mains de Josué, roi d'Aumarie, tandis que son fils est enlevé par l'enchanteur Balan d'Ascalon.

La prise du château de Rochebrune par Octavien et le Sarrasin converti, Gladius, qui se venge ainsi de Corsabrin, peut évoquer les aventures de Corsabrine dans *Charles le Chauve*; mais l'épisode est plus vraisemblablement suggéré par un passage du *Bâtard de Bouillon*, où se trouvent groupés les noms de Margalie, de Sadoine et de Corsabrin [2]. Et c'est sans doute parce que *Floovent* met en scène le combat du héros contre son père Clovis et *Baudouin de Sebouc* celui de Baudoin contre son bâtard, que notre poème dresse l'un contre l'autre Florent et le jeune Othon.

Si, d'autre part on considère les trois manuscrits qui nous ont conservé *Florent et Octavien*, on constate que la dernière partie de la chanson, ne s'y présente pas sous une forme homogène. Alors que, d'une façon générale, ils coïncident à peu près jusqu'à la conclusion logique du récit, les divergences s'accentuent par la suite. *A* et *C* diffèrent de plus en plus dans l'aménagement des laisses, par l'addition ou la suppression de

1. *A*, fol. 197-199- *Ch. l. C.* fol. 56b-58a. Cf. O. Rubke, *ouvr. cit.*, p. 52-54.

2. *Li Bastars de Buillon*, faisant suite au roman de *Baudouin de Sebourg*, poème du XIVe siècle, publ. par A. Scheler, Bruxelles, 1877. Baudoin quitte Jérusalem pour aller conquérir la Mecque que cinq frères gouvernent en commun. Les croisés, chemin faisant, assiègent le château de Rochebrune. La sœur des cinq rois s'éprend de Baudouin qui oublie dans ses bras son épouse Margalie (v. 1-2900). Plus loin (v. 6000 et suiv.), Corsabrin, roi de Montobscur, périt sous les coups du bâtard. Voir l'analyse détaillée du texte par E.-L. Labande, *ouvr. cit.*, p. 50-52. Sur la prise de Rochebrune, voir *A*, fol. 166 vo-176; sur la mort de Corsabrin, fol. 179 vo-180 vo. Le poète applique un peu au hasard les noms qu'il emprunte. Ainsi Saudoine nom d'un des cinq rois de la Mecque, dans le *Bâtard*, désigne dans *FO.* (Sadoine), la femme de Corsabrin qui épouse Gladius (fol. 179). Dans *Tristan de Nanteuil*, Gui, jeté par la tempête près de Babylone, va chercher des vivres à Rochebrune. Ce château est assiégé par Galafre, roi d'Ermenie. Le geôlier de Rochebrune se nomme Sadoine. Il ne semble pourtant pas que cette chanson soit le modèle direct de *Florent et Octavien*. Cf. P. Meyer, *Notice sur le Roman de Tristan de Nanteuil*, dans *Jahrbuch für rom. u. engl. Lit.*, t. IX, 1868. p. 1-40, 353-98.

plusieurs vers[1]. Mais c'est *B* qui présente les altérations les plus profondes, allant jusqu'à réduire le nombre des laisses et à les recomposer sur d'autres rimes[2]. La marche du récit n'en est d'ailleurs pas affectée, car le remanieur se contente d'éliminer les détails superflus et les développements oiseux. Mais ce flottement même dans la tradition manuscrite nous incite à ne voir dans la troisième partie du poème qu'une addition postérieure, au texte mal assuré et que les copistes ne se gênaient pas pour modifier à leur guise. Et voilà qui renforce notre conviction que la continuation de *Florent et Octavien* ne doit pas être très antérieure aux manuscrits qui nous l'ont transmise.

Pourtant, si peu justifié qu'il paraisse, ce singulier prolongement ne saurait être imputable à la fantaisie baroque d'un obscur remanieur; il répond à une intention. En même temps qu'il soumet les deux fils de l'empereur à de nouvelles épreuves laborieusement imaginées, le poète introduit un nouveau personnage, Othon fils de Florent et de Marsebille, qui continuera la lignée d'Octavien. Porteur, comme son père et son oncle, d'une croix vermeille sur l'épaule, il est destiné comme eux à régner, après avoir connu les pires vicissitudes. Et ses descendants seront voués comme lui à une existence tourmentée :

> Et fu pere Florence a la clere façon.
> Qui espousa depuis Esmeré l'enfançon

---

1. Il arrive très souvent que *B* et *C* suppriment à la fin des laisses un ou deux vers de *A*. Sauf dans la dernière partie, où *B* se classe à part et offre une version réduite, *BC* possèdent une majorité de leçons communes qui les opposent à *A*. On notera également qu'à partir du fol. 149 de *A* (*B*, 180; *C*, 132 v°) de nombreuses laisses se terminent par une sentence proverbiale.

2. *B*, fol. 190 v°, résume en une laisse en *-ie* : « Or fu par traïson le cose denonchie », la matière de huit laisses de *A*, fol. 157 v°-161. *C*, fol. 140 v°, offre uue laisse supplémentaire en substituant aux douze derniers vers de la laisse de *A* : « Par davant Babiloine fut li estour pesans », une nouvelle laisse en *-ois* qui lui est propre : « Abattus fu a tiere d'Antioche li rois. » Au fol. 211 v°, *B* transforme le texte de *AC* au milieu d'une laisse, ces vers servant de transition avec les cinq laisses suivantes qui disparaissent à leur tour. A partir du fol. 233 v°, *B* se sépare définitivement de *AC* qu'il résume à tel point qu'il est désormais impossible d'établir une concordance entre les laisses. Notamment l'épisode scabreux des amours de Florent et de Police (*A*, fol. 202-203 v°) est supprimé.

Qui reçut mainte peine par son frere Mylon.
Et Florence aussi [fit], ainsi com nous diron,
Ains que no livre soit mené a droit coron (A. fol. 182 v°).

La chanson prend fin dans les trois manuscrits sur l'annonce plus détaillée de ces événements qui forment en réalité le sujet de *Florence de Rome* : Othon, devenu empereur et sa femme Police engendrent la belle Florence que convoitera Garsille, empereur de Constantinople. Mais Othon triomphe de ce redoutable adversaire avec l'aide d'Esmeré qui épousera Florence. Les deux jeunes gens devront résister ensuite aux intrigues de Millon « qui voult traïr son frere pour sa femme espouser ». Tandis que *A* et *B* s'en tiennent à ces indications en déclarant :

Mais de Florent veul cy le livre definer (*A*. fol. 221)[1].

C fait suivre de ce vers l'allusion au traître Millon :

Enssi que en l'istore vous orez recorder (*C*. fol. 202).

Puis, sans autre avertissement que l'initiale peinte qui marque le début des laisses, le copiste a transcrit le roman de *Florence de Rome* comme la suite normale de *Florent et Octavien*. G. Paris, traitant de *Fioravante* et des *Reali di Francia*, notait que ces compositions italiennes étaient agencées de façon « à mettre en relief l'idée cyclique » et que cette préoccupation n'était sans doute pas étrangère aux remanieurs français[2]. En ajoutant arbitrairement à *Florent et Octavien* le texte de *Florence de Rome*, les copistes ou les remanieurs tentaient de toute évidence un essai de groupement cyclique sur la légende d'Octavien. Bien

1. Toutefois *B*, fol. 248 v° ajoute : « Seigneur, alons ent boire, le rommant faut finer. D'un autre vous diray, qui vorra escouter. » Bien que *Florence de Rome* ne figure que dans *C*, il est bien évident qu'elle devait suivre le texte de *FO* dans *A* et *B*. Les passages de transition entre les deux romans ont été publiés par A. Wallensköld, *Florence de Rome, chanson d'aventure du premier quart du XIIIe siècle*, 2 vol., Paris, 1909, t. I, p. 5-6 et n. 1. Il n'y a donc pas lieu de les reproduire ici. Le remaniement de *C* est imprimé dans le même volume, p. 131-292, avec des remarques sur la langue, une table des noms propres et un glossaire.

2. G. Paris, *art. cit.*, dans *Romania*, t. II, 1873, p. 358.

plus, nous allons constater que la chanson de *Charles le Chauve* fut sinon composée, du moins renouvelée pour servir en quelque sorte de préface à *Florent et Octavien*. L'existence d'un seul manuscrit du XVe siècle présentant les mêmes caractères linguistiques que *BC* ne permet pas de préciser la date de l'original, mais elle nous donne à penser que le poème fut revu et copié dans la même région que notre chanson [1].

L'auteur de *Charles le Chauve*, après avoir évoqué le bourg de Saint-Denis « ou riche abbaïe a » et le roi Clovis à qui Dieu envoya « la noble fleur de lis », nous apprend qu'après la mort de Clotaire, le trône de France fut occupé par le païen Malsiau qui, devenu chrétien, prit le nom de Charles le Chauve. Le fils de celui-ci, Philippe, épousa Doraine, fille d'Hilaire, roi de Monluisant, en Hongrie, dont il eut un fils, Dieudonné. De l'union de celui-ci avec Supplante [2], fille de Guillaume d'Esturgon, naquit

> Le vaillant Dagoubert qui fu rois de Paris
> El fonda l'abaïe c'on dit a Saint Denis [3].

Le poète se charge de nous présenter son poème comme une généalogie du roi Dagobert, comme un récit de ses « enfances », mais il doit également servir d'introduction à la vie tourmentée de l'empereur Octavien. Quand le jeune Dieudonné va se mettre à Rome au service de l'empereur Valérien, nous apprenons que celui-ci est marié et père de famille :

> Icex avoit un fil moult jone bacheler,
> Oteviien ot non, ce sachiés sans fausser,
> Et puis ot il de Romme la terre a gouverner (fol. 66^d^).

Cet Octavien, qui deviendra célèbre par ses fabuleuses richesses, paiera cher la faute d'avoir prêté une oreille com-

1. Sur la langue de *Charles le Chauve*, v. H. Blohm, *Grammatische- und metrische Studien über die Chanson de Charles le Chauve*, diss. Greifswald, 1912.

2. « Suplante » est mentionnée dans une laisse de *Tristan de Nanteuil* qui fait allusion à son mariage avec le roi Hugues, petit-fils de Tristan. Ce mariage est lui-même raconté à la fin de *Parise la duchesse* (éd. Guessard, p. 92). Cf. P. Meyer, *Notice sur Tristan de Nanteuil*, p. 356 et n. 1.

3. Voir ci-dessus.

plaisante aux insinuations de sa mère, une vieille femme ambitieuse et jalouse :

> De cel Oteviien, que riche clamoit on,
> Furent puis deus enfans de haute estracion,
> Qui moult orent de maus en leur regnascion
> Et tout par une dame qui ot le cuer felon,
> La mere Oteviien c'a sa maleïchon
> Envoia les enfans en grant quetivison,
> Dont li uns fu clamés Chevalier au lion
> Et li autres Florens, si com lissant trouvon :
> Se le nourri Climens a Paris, sa maison,
> Ensi que chi aprés vous feray mencion (fol. 70c).

Suivant un procédé que nous venons d'observer à propos de *Florence de Rome*, les aventures de Florent et d'Octavien qui devaient faire suite à *Charles le Chauve* sont annoncées dans celui-ci. Or cette chanson où interviennent la fée Gloriandé et le nain Maufunés, où le merveilleux joue un rôle essentiel, tranche nettement par le style et le ton du récit avec *Florent et Octavien*[1]. Son auteur envisageait-il comme il veut le faire croire de conter indépendamment les aventures de nos héros? Il est plus vraisemblable que le rapprochement fut imaginé après coup, qu'il ne figurait pas dans la version originale, qu'il est l'œuvre d'un remanieur du XVe siècle soucieux d'établir, au mépris de la vraisemblance, une filiation arbitraire entre des poèmes initialement distincts.

Au demeurant le cas n'est pas isolé. P. Paris observe avec raison que *Baudouin de Sebourc*, *Hugues Capet*, *Charles le Chauve* et *Ciperis de Vignevaux* possèdent un air de famille avec *Florent et Octavien*[2]. A y regarder de plus près, on constate que ces chansons, dans l'état où elles nous sont parvenues s'apparentent plus ou moins étroitement et que des affinités plus précises unissent certaines d'entre elles. *Baudoin de Sebourc* forme groupe avec le *Bâtard de Bouillon*[3] ; *Ciperis de Vignevaux* se

1. Sur *Charles le Chauve*, voir ci-dessus.

2. P. Paris, *art. cit.*, dans *Hist. Litt.*, t. XXVI, p. 303. Il suggère en outre que *Florent et Octavien* pourrait n'être qu'une continuation de *Charles le Chauve*.

3. Cf. E. R. Labande, *ouvr. cit.*, p. 66-67, 74-76.

rapproche surtout de *Theseus de Cologne*[1] ; *Tristan de Nanteuil* est lié à *Gui de Nanteuil*, *Doon de Nanteuil*, *Aye d'Avignon* et *Parise la duchesse*[2]. Il semble donc que *Florent et Octavien*, chanson du XIVe siècle, fut remanié au XVe et pourvu d'une troisième partie dont nous avons souligné l'aspect disparate.

Il va de soi qu'en ce qui concerne le texte primitif de notre poème, nous en sommes réduits à des conjectures. *Baudouin de Sebourc* mis à part, les manuscrits qui nous ont conservé les chansons du XIVe siècle sont de date beaucoup plus récente[3]. Tout porte à croire qu'ils ne nous en offrent qu'une version plus ou moins remaniée[4]. Nous pensons l'avoir établi en ce qui concerne *Florent et Octavien*. Une chanson prenant appui sur le roman d'*Octavian* est composée après 1356, en pleine crise politique, par un poète qui vivait dans la région parisienne, en connaissait la topographie et les monuments, savait aussi quel langage tenir à une population dans l'esprit de laquelle une défaite retentissante et la captivité du souverain

1. Il est assuré que *Ciperis* fait de nombreux emprunts à *Theseus*. Mlle Badalo-Dulong, *Ciperis de Vignevaux*, dans *Romania*, t. LXXI, 1949, p. 66-78, observe très justement (p. 74, n. 3) que l'auteur de cette chanson, en rapprochant les deux poèmes, paraît avoir voulu constituer une petite geste.

2. Sur *Tristan de Nanteuil*, v. P. Paris, dans *Hist. Litt.*, t. XXVI, 1873, p. 229-69 ; P. Meyer, *Notice sur le Roman de Tristan de Nanteuil*, dans *Jahrb. für rom. u. engl. Lit.*, t. IX, 1868, p. 1-42, 353-98 ; A.-H. Krappe, *Tristan de Nanteuil*, dans *Romania*, t. LXI, 1935, p. 55-71. Quelques détails donnent à penser que l'auteur de cette chanson connaissait *Florent et Octavien* : Honorée de Rochebrune, épouse de Garnier de Vauvenisse a eu de Gui de Nanteuil un enfant, Doon. Le mari, indigné, charge un écuyer de porter le nouveau-né dans un bois où un forestier le recueille. Comme le fils d'Octavien, il porte à l'épaule le signe royal. Plus tard, le jeune Doon, voulant participer à un tournoi, est conduit « a l'ostel Climent », un riche bourgeois qui lui procure des armes.

3. Sauf le ms. *A* de *Baudouin de Sebourc* (BN, fr. 12552), qu'on s'accorde à dater du milieu du XIVe siècle, aucun des autres manuscrits ne saurait être antérieur au milieu du XVe siècle.

4. M. E.-R. Labande observe que le ms. *B* de *Baudouin de Sebourc* (BN, fr 12553), de la seconde moitié du XVe siècle, contient le poème « dans une version plus diffuse, modifiée vers la fin ». Il est vraisemblable que les copies du XVe siècle qui nous ont conservé les chansons du XIVe ne nous donnent qu'une réfection plus ou moins étendue des poèmes originaux.

avaient jeté le désarroi. Pour étoffer son récit et le mettre au goût du jour, il développe plus longuement que son modèle les aventures d'Octavien, mais s'arrête comme lui à la reconnaissance finale. Beaucoup plus tard, un compilateur imagine de donner une suite à la chanson en soumettant ses personnages à de nouvelles épreuves calquées sur les précédentes et en leur procurant une descendance qui lui permettra d'annexer le conte indépendant de *Florence de Rome*. Or des trois manuscrits qui nous sont parvenus, deux sont écrits en dialecte picard [1] ; le troisième, et sans doute le plus ancien, le plus correct aussi et le plus cohérent, unit à quelques traits isolés de picard les formes habituelles du français littéraire [2]. Et comme, dans leur ensemble, les deux manuscrits picards s'opposent à celui-ci, il est permis de supposer que la chanson d'origine parisienne fut transportée et recopiée vers le milieu du XVe siècle dans le nord-est de la France, où elle jouit d'une nouvelle popularité. Quelques indices justifient cette hypothèse. *B* fut transcrit et sans doute abrégé par un certain Druet

---

1. Mss. *B* et *C* : Diphtongaison de l'*e* ouvert entravé : *tiesmoingne*, *Daghobiers*, *vier*, *martiel*, *bieste*, *puchielle*, à peu près constamment ; réduction de la finale *-iee* à *-ie* ; de *-oi* à *o* : *ystore*, *victore* ; maintien de *ou* < *o* fermé libre : *coullour*, *demour*, etc., rimant avec *jour* ; passage de *ai* à *oi* : *deloi* ; de *ou* à *au* : *vauty*, *destrauer* ; séparation à la rime de *e* et *a* nasalisés ; addition d'un *i* parasite dans *saige* : *yray je* et dans les noms formés avec le suffixe *-aticum* ; maintien de l'occlusive palatale devant *a* : *accatte*, *sacquies*, *kief*, *canchon*, *cateux* ; passage à la chuintante de *c* + *e*, *i* : *chel*, *chou*, *courchie*, *piecha*, *ochis* et du groupe *ti*, *ci* : *forche*, *Franche* ; palatalisation de *ci*, *ti* à la finale : *haç*, *brach*, *traitich* ; conservation du *w* germanique : *rewarda*, *wage* ; persistance de la dentale finale : *moittiet*, *ouvret* ; formes toniques du pronom personnel *mi*, *ti* ; formes féminines de l'article et du possessif : *le*, *me* ; formes réduites du possessif de la pluralité : *no*, *vo* ; infinitif *veïr* < *videre* ; insertion d'un *e* devant *r*, au futur et au conditionnel, dans *buverons*, *devera*. L'ensemble de ces traits assure l'origine picarde des deux copies ; certains d'entre eux nous attirent vers le nord-est de ce domaine, l'Artois et le Hainaut.

2. Le ms. *A* offre une grosse majorité de traits franciens avec des traces sporadiques de picard. Il ne paraît pas qu'il s'agisse de la réfection par un copiste parisien d'un texte dialectal, ces contaminations s'observant depuis le XIVe siècle dans la langue littéraire commune.

Vignon [1] qui n'est pas un inconnu. Nous savons en effet qu'il se donne comme le copiste et le remanieur d'une version de *Jourdain de Blaives* en alexandrins. Quant à *C*, une note assez énigmatique nous renseigne sur la date de son exécution.

« Che roumanch d'Octevien de Roume et de Flourent son frere, et apriés de Flourence de Roume qui fu fille Otton, ossi d'Esmeret qui espouset eult la bielle Flourenche, lequel roumans est fais et parfais l'an mil IIIc et LVI, le VIe de juillet, s'est appartenans a Jehan Monjehan, dit le Muysit, adont demorans en le Viesware tenans a la porte Jehan de Haussi qui fu par le derriere amonts [2], et encommenchiés environ le mois de septembre, l'an mil IIIc et LV. »

Il ne paraît guère possible d'identifier Jean Monjehan, mais le Viesware, désignant ici un quartier d'une ville, pourrait s'appliquer à Valenciennes où l'existence d'un lieu dit Viesware est attestée au XIVe siècle. La langue du manuscrit n'y contredit pas. D'autre part une mention plus récente, portée dans la marge inférieure du premier feuillet, nous apprend que le livre d'*Octavien* appartient à monseigneur le prince de Chimay, seigneur d'Avesnes, Waurain, Lillers et Saint-Venant. Au-dessous se lit une autre attribution en écriture du XVIe siècle : Au duc d'Arschot, 1584. Il est donc assuré qu'à la fin du XVe siècle, notre manuscrit se trouvait entre les mains de Charles de Croy, créé prince de Chimay par Maximilien, en 1486, mort en 1527, et qu'à la fin du XVIe, il figurait parmi les livres de Philippe III, duc d'Aerschot, né à Valenciennes en 1526, mort

1. Sur Druet Vignon, v. A. Dinaux, *Trouvères belges*, II, 1839, p. 135-48. Il existe deux copies de cette version de *Jourdain de Blaives*, dues l'une et l'autre à ce copiste. L'une, conservée à la Bibl. de Tournai, est datée de 1461 ; l'autre à la Bibl. de l'Arsenal, ms. 3144, de 1455. Le nom est donné dans un acrostiche, comme dans *FO*. Celui du ms. de l'Arsenal a été publié par K. Hofmann, *Amis et Amiles und Jourdains de Blaivies*, 2 éd., Erlangen, 1882, p. XVIII.

2. A. Wallensköld qui a publié ce texte (*Florence de Rome*, t. I, p. 3) a lu *amours*, ce qui ne signifie rien. La lecture *a Monts* aurait l'avantage de fournir un élément de localisation. Mais M. A. Arnould, professeur à l'Université de Bruxelles, que nous avons consulté, considère la forme *Monts* comme aberrante. Il observe d'autre part qu'il n'existe à Mons aucune mention d'un quartier de la Viesware, alors qu'on trouve encore à Valenciennes une rue de la Viéwarde, proche de la rue de Mons.

en 1595. Nous savons d'autre part qu'une mise en prose de *Florent et Octavien* contenant aussi le remaniement de *Florence de Rome* fut composée en 1454 pour Jean de Créquy. Le beau manuscrit qui appartint à Monmerqué avant de prendre place dans les collections du musée Condé, à Chantilly, fut exécuté pour Philippe Ier, sire de Croy et d'Araines, baron de Renty et d'Aerschot, mort en 1511.

Les seigneurs de Croy, familiers des ducs de Bourgogne, partageaient leurs goûts littéraires et leur curiosité de bibliophiles. La librairie de Charles de Croy contenait de nombreux manuscrits dont certains lui étaient venus par héritage[2]. Quelques-uns, acquis par Richelieu, sont conservés aujourd'hui à la Bibliothèque nationale[3] : *Amis et Amile* (ms. fr. 12547), *Anseïs de Carthage* et *Beuve de Hanstone* (12548), *Baudouin de Sebourc* (12553), le *Roman de Godefroy de Bouillon et de Saladin*, daté de 1337 (22495), l'*Histoire d'Olivier de Castille* (24385), tandis que la Bibliothèque de l'Arsenal possède une *Histoire de Jean d'Avesnes* (5208). On voit par là que les comtes de Chimay étaient amateurs de littérature romanesque et qu'ils accordaient leur préférence aux récits consacrés à des aventures orientales. On peut supposer que c'est dans ce milieu que les chansons du XIVe siècle, appréciées peut-être pour leurs défauts, trouvèrent un dernier refuge. Et c'est là qu'au milieu du siècle

---

1. Charles de Croy, fils de Philippe de Croy, comte de Chimay, baron de Quiévrain, mort en 1483, épousa Louise d'Albret, fille de Jean d'Albret, roi de Navarre, dont il eut six enfants. Élu prince de Chimay par Maximilien, en 1486, il mourut en 1527, sans héritier mâle et son gendre Philippe II, sire de Croy, 1er duc d'Aerschot lui succéda. Cf. P. Anselme, *Hist. généal.*, t. V, p. 636 et suiv.; J. W. Bradley, *A Dictionary of miniaturists*, t. I, 1887, p. 262; I. Arnold, *Notice sur un manuscrit des Annales de Hainaut, de Jacques de Guise*, dans *Romania*, t. LV, 1929, p. 384-85.

2. Sur les mss. de la famille de Croy, v. Ed. van Even, *Notice sur la bibliothèque de Charles de Croy*, Bruxelles, 1852, dans *Bull. du Bibliophile belge*, t. IX; L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, t. II, p. 359; Martin Le Franc, *L'Estrif de Fortune et de vertu*, publ. p. A. Bayot, Bruxelles, 1928. *Appendice*.

3. Une partie de la collection fut dispersée en 1612, à la vente du Cabinet de Charles de Croy, qui comprenait 6.000 volumes, dont beaucoup de manuscrits.

suivant, divers écrivains s'employèrens à dérimer quelques-unes d'entre elles.

De cet examen rapide des transformations subies par la légende d'Octavien à la fin du moyen âge, quelques conclusions peuvent se dégager. Contrairement à l'opinion reçue jusqu'à présent, nous pensons que le poème en alexandrins procède directement du roman en octosyllabes. Comme toutes ses pareilles, cette chanson n'est qu'en apparence un poème épique. L'auteur séduit par la personnalité de Dagobert, considéré dans l'opinion comme le fondateur de l'abbaye de Saint-Denis, s'est emparé d'un sujet qui avait pour lui l'avantage d'attirer l'attention sur les origines de la monarchie française dont les Valois prétendaient assurer la continuité. Son propos n'était pas de faire revivre une épopée mérovingienne dont nulle trace n'a survécu, mais d'évoquer à la faveur d'un récit légendaire, à l'aide d'allusions transparentes, la plus récente actualité. D'autres chansons contemporaines procèdent d'une même intention et recourent aux mêmes artifices. Nous l'avons montré pour *Hugues Capet* ; on en pourrait dire autant de *Charles le Chauve*, de *Ciperis de Vignevaux* ou de *Theseus de Cologne*. Destinées à la foule et déclamées au coin des rues par les jongleurs, elles n'atteignent pas tout d'abord la bonne société, qui les méprise. Mais voici que des compilateurs, s'avisant de les grouper, les pourvoient d'additions et d'interpolations. Vers le milieu du xve siècle, et spécialement dans les régions soumises à l'influence de la cour de Bourgogne, on copie, on adapte, on remanie sans discernement ces œuvres populaires désormais privées de signification. De la place publique, où elles n'avaient connu qu'une vogue passagère et un succès de circonstance, elles passent dans les librairies des châteaux ; mais c'est pour y subir un nouvel avatar, à l'époque où la prose, tenue pour plus élégante, se substitue aux laborieux alexandrins.

Considérée en elle-même, replacée dans le milieu où elle prit naissance, rattachée aux circonstances historiques qui en motivèrent la rédaction, la chanson de *Florent et Octavien*, malgré ses longueurs et ses naïvetés, est tout de même autre chose qu'une fastidieuse compilation. Parce qu'elle nous a été transmise par trois manuscrits et que nous possédons l'ouvrage

dont elle est issue, nous avons pu en suivre le développement jusqu'à sa transformation en roman en prose. Si, comme il est vraisemblable, un processus analogue peut s'observer pour les chansons contemporaines, il semble que la poésie épique du XIVe siècle, comme témoignage littéraire et historique, mérite mieux que le dédain dont elle a si longtemps souffert.

Robert Bossuat.

LA LÉGENDE VIRGILIENNE DANS LA *DIVINE COMÉDIE*

Le grand livre de Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*[1], aurait pu devenir le point de départ de recherches systématiques sur les origines de la *Divine Comédie*. Pour n'avoir pas compris que l'érudition immense de Comparetti avait présenté les matériaux qui auraient dû servir à ces recherches, les dantologues ont cru devoir s'engager dans d'autres voies : ils en sont arrivés à ne trouver point choquant d'expliquer un poème du commencement du XIVe siècle sans tenir compte des littératures du moyen âge. Il n'existe en effet à l'heure actuelle aucun commentaire de la *Divine Comédie* basé sur les sources immédiates de l'œuvre. La mauvaise orientation initiale des recherches devait nécessairement mener à la déplorable dispersion des efforts qui caractérise la dantologie d'aujourd'hui.

Nous signalerons comme une des causes principales de cet état de choses l'illusion persistante et apparemment indéracinable d'un Dante humaniste. Cette illusion tenace se fonde principalement sur le passage *Inf.*, 1, 79-87, interprété comme un hommage personnel du poète florentin adressé à l'auteur de l'*Énéide*, ainsi que sur l'attachement quasi filial du « moi » de la *Divine Comédie* pour Virgile, professé à plusieurs reprises. Cette impression première est renforcée par l'usage fréquent de noms tirés de la mythologie et de la littérature antiques.

Or, nous croyons pouvoir montrer que le « moi » de la *Divine Comédie* est en grande partie un moi littéraire fictif, et plus particulièrement que l'éloge de Virgile dans le passage cité

1. Première édition 1872; nouvelle édition par G. Pasquali, Florence, 1937-40. C'est à cette dernière édition que sont empruntées nos citations.

est tout tissé d'éléments traditionnels, qu'il n'est en somme qu'une scène des *Sept Sages de Rome*, où le légendaire disciple de Virgile rend hommage à son maître.

Dante n'avait certes pas besoin de « découvrir » Virgile pour le moyen âge, puisque les périodes dites classiques de la littérature médiévale commencent, en France aussi bien qu'en Allemagne, par des adaptations de l'*Énéide* au goût de l'époque.

Le tendre attachement du « moi » de la *Divine Comédie* pour son maître, dont il implore et obtient l'aide et le secours en mainte situation critique, est tout préfiguré un siècle avant Dante dans le *Dolopathos*.

L'emploi largement arbitraire et décoratif de certains noms antiques dans la *Divine Comédie* n'a jamais été un secret pour les lecteurs quelque peu humanistes de l'œuvre. L'attitude du poète envers l'antiquité est donc manifestement celle d'un homme du moyen âge et non celle d'un humaniste.

Ceci dit, nous voudrions appeler l'attention sur deux conclusions qui se dégagent nettement des documents virgiliens rassemblés par Comparetti : l'unité foncière de la légende virgilienne et sa grande importance chez toutes les nations de la chrétienté médiévale. Quand il est question de Virgile au moyen âge, il s'agit toujours de l'auteur de l'*Énéide*, mais le poète était devenu au cours des siècles une figure légendaire très complexe.

Comparons cette figure avec le Virgile protagoniste de la *Divine Comédie* (dont nous aurons préalablement rassemblé tous les traits sans exception) et nous verrons que ces deux figures se ressemblent comme des frères jumeaux. En ce qui concerne l'importance et la diffusion de la légende, elle ne le cède en rien à celle de la légende de Faust avant Gœthe pour les temps modernes.

Le thème le plus général de la *Divine Comédie* tout entière, le thème de base de tout le poème, c'est celui de la formation morale et intellectuelle d'un jeune homme par un pèlerinage à travers les trois règnes de l'Au-delà sous la conduite d'un maître. Or, ce thème se trouve déjà énoncé clairement avant Dante, p. ex. dans le *Barlaam et Josaphat* (vers 12885 [1]). Cela constitue

1. Éd. Carl Appel, Halle, 1907 ; cette œuvre a d'ailleurs fortement

un lien entre la *Divine Comédie* et la tradition médiévale. Ce qui vaut pour le thème général, vaut également pour les innombrables thèmes de détail: il doit exister des liens avec la tradition.

Nous publions ci-dessous une série de rapprochements entre la légende virgilienne du moyen âge et le texte de la *Divine Comédie* qui nous paraissent prouver qu'il existe des liens réels entre cette légende et la *Comédie*. L'importance et la nature de ces rapports nous paraît ressortir clairement de la comparaison de ces textes.

Toutefois il nous paraît utile de faire précéder ces rapprochements d'un bref exposé de la conception générale qui nous a permis d'arriver à ces résultats, conception qui s'est dégagée peu à peu de l'étude des détails de la *Divine Comédie* et qui nous paraît devoir servir de point de départ pour toute recherche ultérieure sur les sources de la *Divine Comédie*.

Et d'abord, nous avons pu nous rendre compte que Dante, choisissant des thèmes virgiliens pour les insérer dans son grand tableau de l'Au-delà ne fait aucune distinction entre tradition littéraire, tradition populaire, tradition locale napolitaine, etc. Pour Dante, il n'existe qu'une seule figure légendaire : le grand poète auteur de l'*Énéide* qui est en même temps professeur de rhétorique et de style, astrologue, fabricant de talismans, prophète de la Vierge, éducateur paternel, constructeur de canaux et de châteaux magiques, etc. Il nous semble donc indispensable de corriger l'idée que nous nous faisions de la légende virgilienne et de la comprendre comme un puissant organisme vivant dont les textes rassemblés diligemment par Comparetti et d'autres ne sont que les traces. Cette légende s'est introduite partout, nous la retrouvons dans toutes les littératures nationales du moyen âge. Si nous embrassons d'un seul regard cette unité vivante, si d'autre part nous nous rendons compte que vers 1300 cette légende non seulement atteint son apogée, mais se rapproche du grand courant des visions infernales et paradisiaques et montre des affinités eschatologiques

---

influencé le *Dolopathos*; cf. *Dolopathos*, éd. Hilka, p. XII. Le passage est immédiatement précédé du thème des sièges et des couronnes réservés dans le ciel à des absents : cf. *Paradiso*, 30, 130.

évidentes, nous comprenons pourquoi la figure de Virgile domine l'Enfer et le Purgatoire et pourquoi le poète a trouvé tout naturel d'adapter à ses fins les merveilles virgiliennes.

Le problème des rapports de la *Divine Comédie* avec la légende virgilienne n'est d'ailleurs qu'un aspect du problème général de l'origine de la *Divine Comédie*. Ce problème est un problème d'histoire littéraire qu'il faudrait se décider enfin à poser en termes d'histoire littéraire et sans se laisser détourner par des considérations générales ressortissant à la philosophie, à la théologie ou à l'esthétique. Le problème de l'origine doit être posé pour tout le poème; il est d'une particulière urgence, car la *Comédie* est manifestement une œuvre en grande partie incomprise. La boutade d'Anatole France (*Les Opinions de Jérôme Coignard*, début) : « Je ne crains pas de dire qu'à l'heure qu'il est, nous n'entendons pas un seul vers de l'*Iliade* ou de la *Divine Comédie* dans le sens qui y était attaché primitivement » contient une bonne part de vérité. (Elle est strictement exacte en ce qui concerne le *Paradiso*, dont les commentateurs ignorent généralement les bases néoplatoniciennes.) Pour comprendre une œuvre littéraire du passé, il faut connaître ses sources. Pour comprendre la *Divine Comédie*, il faut en connaître les sources et la façon dont Dante en compose les éléments. Ce qui veut dire que le problème des sources de la *Divine Comédie* est en grande partie le problème de sa composition. Une analyse d'ensemble du poème nous paraît enseigner ceci : la *Divine Comédie* se divise, au point de vue de son origine, en deux catégories d'éléments : la satire et le tableau de l'Au-delà.

Qu'on nous permette d'appeler satire l'ensemble des biographies de pécheurs, de pénitents et de saints. Cette satire a été placée dans un cadre; ce cadre, c'est tout ce qui se rapporte au voyage, la description des lieux et les incidents du voyage, les voyageurs eux-mêmes. C'est ce cadre qui doit nous permettre d'assigner à l'œuvre tout entière sa place dans l'histoire littéraire.

Si l'on considère la *Divine Comédie* comme le récit d'un voyage à travers l'Au-delà (et l'on ne saurait nier que cette partie de l'œuvre n'ait une très grande importance pour le poète), on remarquera une particularité très curieuse de l'en-

semble. Le récit est interrompu continuellement; il est tout semé de digressions. Les nombreux dialogues entre les pécheurs et les bienheureux d'un côté, et de l'autre les voyageurs, nous mènent souvent fort loin du lieu du voyage; ils nous intéressent de façon à nous faire oublier presque le lieu où nous nous trouvons à un moment donné. Or, pour bien embrasser d'un seul regard le tableau de l'Au-delà avec tous ses détails (ce tableau faisant l'objet de notre analyse systématique), nous devrons renoncer à nous perdre dans les biographies des habitants de l'Au-delà. D'une façon générale nous serons forcés, pour les besoins de la cause, d'éliminer de notre champ de vision (d'une façon provisoire et purement méthodique bien entendu) toute une partie de l'œuvre : la satire contemporaine, c'est-à-dire l'ensemble des habitants des trois règnes que Dante y a placés intentionnellement.

C'est alors seulement que la cohésion intime du tableau de l'Au-delà ressortira pleinement et que de nombreux détails souvent perdus auparavant dans les longues digressions, biographiques et autres, prendront leur valeur et leurs contours propres. Supposons les fossés de Malebolge vidés de leurs occupants : c'est le seul moyen de se procurer une vision concrète du château infernal. Au fond la satire n'est dans la *Divine Comédie* qu'un élément *adventice*, bien que ce soit elle qui justifie le titre de toute l'œuvre.

Le cadre de la satire a manifestement la nature d'une mosaïque de thèmes fusionnés. Reconstruire cette mosaïque de thèmes, c'est donc reconstruire la matière même de la *Divine Comédie*, dans l'ordre que le poète a donné à ces éléments. Jusqu'ici notre analyse des thèmes nous a permis de constater que Dante a puisé surtout dans quatre régions littéraires de son époque :

a) la tradition générale concernant l'enfer, le purgatoire et le paradis; b) la légende virgilienne; c) l'astrologie; d) la cosmologie néoplatonicienne.

Nous avons consacré aux interprétations de détail du *Paradis*, en nous basant sur des textes appartenant au grand courant de spéculation néoplatonicienne du moyen âge, une série déjà longue d'études. Les rapprochements avec la légende virgilienne qu'on va lire sont tout à fait analogues à nos rapprochements avec les textes néoplatoniciens déjà publiés.

La solution complète du problème de la genèse de la *Divine Comédie* nous semble donc demander qu'on recherche systématiquement pour chaque thème individuel un équivalent dans la tradition médiévale, avec la conviction profonde que cet équivalent existe.

En ce qui concerne les *Sept Sages* on ne saurait raisonnablement nier que Dante y ait puisé. La figure de Caton qui dans le *Purgatoire* de Dante est le directeur de la tour pédagogique aux sept terrasses [1], est manifestement empruntée aux *Sept Sages*. On pourrait nous demander : pourquoi Dante a-t-il utilisé des thèmes empruntés à ce récit ? Est-ce seulement parce que ce récit-cadre d'origine orientale a été, après la Bible, le livre le plus lu du moyen âge ? Eh bien ! non : il y a à cela une raison spécifique. Les *Sept Sages* sont (le *Dolopathos* et bien d'autres versions en font foi) un texte virgilien. L'unité de la légende virgilienne est un fait capital; Dante puise dans les *Sept Sages* comme il puise dans n'importe quel autre texte se référant de près ou de loin à la légende de Virgile. Cela explique pourquoi nous trouvons immédiatement après les géants automates du chant 31 la figure de Lucifer si visiblement influencée par le récit *Roma* des *Sept Sages* (tout cela d'ailleurs entremêlé de thèmes empruntés à la tradition générale concernant l'enfer et le paradis [2]). Il y a à la base du poème, du premier vers de l'*Enfer* au dernier du *Paradis*, un tissu de thèmes d'origines diverses, mais où domine, en ce qui concerne l'*Enfer* et le *Purgatoire*, la légende virgilienne, dans l'acception la plus large du mot.

On pourrait s'étonner que nous n'ayons pas jugé nécessaire

---

1. Virgile dit à Caton en lui présentant son élève (*Purg.*, 1, 65) :

Mostrata ho lui tutta la gente ria
e ora intendo mostrar quelli spirti
che purgan sè *sotto la tua balia.*
. . . . . .
de l'alto scende virtù che m'aiuta
conducerlo a vederti e a udirti

et vers 1,82 : Lasciane andar *per li tuoi sette regni.*

2. Le thème du lac de glace est manifestement emprunté à la *Visio Tungdali* (voir Palgen, *Brandansage und Purgatorium*, p. 13), d'après l'édition d'Albrecht Wagner, Erlangen, 1882, p. 27, 15.

de séparer les textes virgiliens antérieurs à la *Divine Comédie* de ceux qui la suivent. Les raisons qui nous ont décidé à faire fi, du moins en apparence, de la simple chronologie, se révéleront après un peu de réflexion par eux-mêmes. D'abord, les principaux thèmes virgiliens sont réellement attestés avant la *Divine Comédie*, de sorte que notre thèse resterait debout même si, par un excès de pédantisme, on rejetait comme privé de valeur tout texte postérieur à l'œuvre de Dante. Ensuite, nos rapprochements ne sont évidemment pas des rapprochements entre un texte donné et d'autres textes, mais entre un texte, la *Divine Comédie*, et une légende bien vivante. Cette légende a vécu pendant des siècles avant de laisser des traces, assez souvent fortuites, dans les œuvres littéraires. Il est donc au moins probable que les merveilles virgiliennes rassemblées un bon demi-siècle après la mort de Dante par le chroniqueur Jean des Prez[1] ont vécu dans l'imagination des peuples longtemps avant cette rédaction. Cette probabilité devient même une certitude dans les cas où la version de Jean d'Outremeuse est un développement d'un thème connu depuis longtemps. D'autre part, rien n'indique que Jean d'Outremeuse ait puisé dans la *Divine Comédie*, où les thèmes virgiliens, pour être chargés d'une fonction et d'un sens tout nouveaux, perdent leur caractère de simple trait légendaire, sortent pour ainsi dire du domaine de la légende. Pour le reste ce sont les rapprochement eux-mêmes qui doivent justifier, dans ce cas très particulier, l'apparent mépris de la chronologie.

A. — Thèmes virgiliens proprement dits.

1. *Virgile bannisseur de mouches et de sangsues.*

C'est un des thèmes les plus communs de la légende virgilienne. C'est le thème qui a fourni à Dante son premier mode de torture. *Inf.*, 3, 43 :

> E io : « Maestro, che è tanto greve
> A lor, che lamentar li fa sì forte? »
> Rispuose : Dicerolti molto breve.....

1. *Ly Myreur des histors*, éd. Ad. Borgnet, t. I, Bruxelles, 1864, p. 226 ss.

et 3, 64 :

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi, stimolati molto
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.
Elle rigavan lor di sangue il volto,
che mischiato di lagrime, ai lor piedi
da'fastidiosi vermi era ricolto.

Dans l'*Enfer* de Dante, Virgile montre à son élève des mouches et des guêpes, dont les piqûres sont évidemment considérées par lui comme la punition appropriée à une certaine catégorie de pécheurs ; la peine est aggravée par « des vers dégoûtants » qui recueillent le sang, c'est-à-dire par des sangsues. Or c'est justement l'ami de Dante, Cino da Pistoia[1], qui, dans une boutade satirique, reproche au magicien d'avoir banni les mouches de la région de Naples au lieu de les attirer pour que, aidées des guêpes, elles punissent la race exécrable des Napolitains. C'est peut-être cette poésie de Cino qui a donné à Dante l'idée de se servir des thèmes virgiliens comme modes de torture. C'est probablement Cino qui lui a fourni sa première et peu orthodoxe catégorie de pécheurs : *Inf.*, 3, 34 :

Questo misero modo
tengon l'anime triste di coloro
che visser sanza infamia e sanza lodo

3, 46 :

Questi non hanno speranza di morte
e la lor cieca vita è tanto bassa
che 'nvidiosi son d'ogni altra sorte.
Fama di loro il mondo esser non lassa ;
misericordia e giustizia li sdegna :
non ragioniam di lor, ma guarda e passa !

Le Virgile de Dante fait exactement ce que Cino da Pistoia reproche au magicien de n'avoir pas fait.

Voici comment Cino caractérise les Napolitains : leur ville est un « regno servile »

---

1. Éd. E. Bindi e P. Fanfani, Pistoja, 1878, p. 218 (Deh quanto rivedrò 'l dolce paese).

Ove ogni senso e bugiardo e fallace
Senza riguardo di vertù si trova

Il les appelle :

quei che su ne'boschi stanno.
Come scimia vi stanno, senza lingua,
Che non distinguon pregio o bene alcuno;
Riguarda ciascheduno :
Tutti a un par li vedi
De' loro antichi vizj fatti eredi.
O gente senz'alcuna cortesia,
La cui invidia punge
L'altrui valore et ogni ben s'oblia :
O vil malizia, a te però sta lunge
Di bella leggiadria
La penna, ch'or Amor meco disgiunge.

O suolo, suolo, voto di virtute
Perchè trasformi e mute
La gentil tua natura,
Già bella e pura, del gran sangue altero?
Ti converria un Nero
O Totila flagello
Da poi ch'è in te costume rio e fello.

Vera satira mia, va'per lo mondo
E di Napoli conta
Ch'ei ritien quel che 'l mar non vuole al fondo.

Il existe une analogie évidente entre ce dernier vers et *Inf.*, 3,40:

Caccianli i ciel per non esser men belli
nè lo profondo inferno li riceve
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli.

L'abîme infernal rejette cette catégorie de pécheurs, comme l'abîme de la mer refuse de recevoir les Napolitains. Dante insiste sur la position intermédiaire de ces malheureux entre le vice et la vertu. Il dit d'eux qu'ils sont « sanza infamia e sanza lodo ». Il les met sur le même plan que les anges qui n'ont pas pris parti. C'est la « setta de 'cattivi »

a Dio spiacenti ed a'nemici sui

qui ne sont objets ni de miséricorde ni de justice.

Dans le texte de Cino les Napolitains sont « gente senz'alcuna cortesia » ; c'est ce manque qui les caractérise. Ils sont pleins d'envie :

La cui invidia punge
L'altrui valore;

cf. *Inf.*, 3,48 :

ch'invidiosi son d'ogni altra sorte.

Cino parle de « vil malizia » ; cf. *Inf.*, 3, 60 :

che fece per viltà il gran rifiuto.

Si Cino dit que les Napolitains sont « Senza riguardo di vertù, senza lingua »

che non distinguono pregio o bene alcuno,

s'il les confond tous en une seule et même catégorie :

Tutti a un par li vedi
De'loro antichi vizj fatti eredi,

Virgile veut que son élève passe sans en parler :

non ragioniam di lor, ma guarda e passa.
cf. *Fama di loro il mondo esser non lassa.*
3,46 non hanno speranza di morte
3,64 mai non furon vivi

En somme pour Cino les Napolitains sont une race exécrable parce que privée d'idéal, de cet idéal complexe de la « cortesia » qui ennoblit celui qui le sert. Dante en tire sa première catégorie de réprouvés, ceux qui n'ont aucune vertu ni aucun vice qui ait quelque grandeur. Ils n'ont jamais vécu et ne pourront pas sortir de leur état de bassesse irrémédiable. Dante apporte une note théologique, sans pour cela effacer la profonde ressemblance entre les deux catégories d'êtres.

La poésie de Cino est une satire. Cino a donc rendu à Dante ce service de lui montrer comment un thème de la légende

virgilienne peut se prêter à un usage satirique. Si le reproche fait à Virgile d'avoir chassé les mouches est une boutade satirique, nous ne devrons pas oublier que la *Comédie* est également un jeu et que Dante a continué de jouer le jeu des allusions matérielles à une légende universellement répandue.

Nous croyons avoir montré que pour les vers *Inf.*, 3, 22-69 le thème de base est le thème des mouches bannies. Dante a inséré ce thème dans le système de sa « matière », alors qu'il était déjà façonné littérairement par Cino. Et ce sont les circonstances concomitantes (telles que l'adjonction des guêpes, l'emploi des mouches et des guêpes comme instruments de torture pour une catégorie d'hommes identiques ou du moins se ressemblant beaucoup) qui à notre avis confèrent à ce premier rapprochement entre un thème virgilien et un passage de la *Comédie* son caractère d'évidence.

Ce rapprochement nous révèle un procédé typique du poète. C'est le premier cas, dans la *Comédie,* d'un thème traditionnel mis au service de la satire. En effet les vers 3, 59-60

> vidi e connobbi l'ombra di colui
> che fece per viltà il gran rifiuto

marquent un acte tout à fait indépendant et original du poète, qui pour ainsi dire, implante dans un thème traditionnel un personnage particulier visé par sa satire. Ce procédé se répétera souvent; c'est un des secrets de la composition de la *Comédie* tout entière. Le choix des personnages appartient à la libre intention du poète, alors que le thème, le mode de torture ou le siège du bienheureux lui est fourni par quelque tradition médiévale.

2. *Virgile liseur de pensées.*

Virgile révèle au poète qu'il est liseur de pensées. *Inf.*, 23, 25:

> E quei : « S'io fossi di piombato vetro,
> l'imagine di fuor tua non trarrei
> più tosto a me, che quella dentro impetro.
> Pur mo venieno i tuo'pensier tra'miei,
> con simile atto e con simile faccia,
> sì che d'intrambi un sol consiglio fei.

Cf. *Purg.*, 13, 76 :

> Ben sapev'ei che volea dir lo muto
> e però non attese mia domanda,

mais surtout *Inf.*, 16, 118 :

> Ahi quanto cauti gli uomini esser dienno
> presso a color che non veggion pur l'ovra,
> ma per entro i pensier miran col senno!
> El disse a me : « Tosto verrà di sovra
> ciò ch'io attendo e che il tuo pensier sogna :

Il résulte de ce dernier passage qu'il s'agit d'un véritable pouvoir mystérieux, dont certains hommes seraient doués.

Ce pouvoir surnaturel de Virgile fait pendant à la faculté des esprits bienheureux qui lisent l'un dans l'âme de l'autre; seulement, dans le *Paradiso*, cela est une conséquence de l'interpénétation des âmes néoplatonicienne. C'est une faculté que révèle le Virgile de la légende dans toute une série de circonstances.

3. *Le mur invisible.*

Alexandre Neckam (vers 1200) nous raconte :

« Quid quod dictus vates[1] hortum suum aere immobili vicem muri obtinente munivit et ambivit? »

La chronique de Jean d'Outremeuse[2] connaît également ce thème :

En cel an meismes fist Virgile une jardin et l'enfermat, se l'encloyt tot altour de pure aire; et astoit fait par teile manere que chu sembloit à cheaux qui le ragardoient que che fust .1. mure.

Un ânier courant après ses ânes se heurte à ce mur sans le voir[3] :

« Si est venus al mure de jardin Virgile, qui ly astoit invisible. Se si jostat si fort, qu'ilh chaiit a terre. Ilh sentoit bien le mure, mains ilh ne le veioit point. »

1. Comp., II, 178.
2. P. 255.
3. P. 257.

Le thème du mur invisible paraît avoir suggéré au poète l'idée de confiner dans un fossé déterminé telle catégorie de diables, ce qui permet à Virgile de se soustraire par la fuite à ses persécuteurs; voir *Inf.*, 23, 52:

> A pena fuoro i piè suoi giunti al letto
> del fondo giù, ch'e' furono in sul colle
> Sovresso noi; ma non li era sospetto;
> chè l'alta provedenza che lor volle
> porre ministri de la fossa quinta,
> poder di partirs'indi a tutti tolle.

Un autre mur invisible paraît contenir le feu du purgatoire proprement dit et entourer le jardin de délices : *Purg.*, 25, 112:

> Quivi la ripa fiamma in fuor balestra,
> e la cornice spira fiato in suso
> che la reflette e via da lei sequestra;
> ond'ir ne convenia dal lato schiuso.

Dante appliquera la métaphore du mur au fossé de feu (*Purg.*, 27, 36).

> tra Beatrice e te è questo muro.

Et il la souligne en rappelant Pyrame et Thisbé.

4. *Virgile astronome.*

Nous nous sommes proposé de montrer l'identité du Virgile de Dante avec le grand et complexe personnage légendaire du moyen âge. Une pareille entreprise exige qu'on se pénètre bien de ceci que rien ne va de soi, que jusqu'à preuve du contraire aucune particularité du Virgile de Dante ne doit être attribuée à l'invention.

Le lecteur de la *Divine Comédie* est habitué à entendre le Virgile de Dante s'étendre sur la position du soleil et de la lune et sur les constellations. Il est manifestement astronome (dans le sens du moyen âge). Or c'est là une qualité qui revient dans beaucoup de textes virgiliens.

Pour la *Cronica di Napoli* Virgile a fait forger le talisman de la mouche « soto certi poncti de stelle », celui de la sangsue

d'or et du cheval guérisseur « sub certa constellatione de stelle » [1]. Antonio Pucci [2] nous révèle que « spetialmente seppe ottimamente astrologia, e diròvi parte delle cose che fece mirabili per ingiengno della detta arte ». Au milieu du XIIIe siècle l'*Image du monde* nous dit [3]:

Devant Jhesucrist fu Vergiles
Qui les arz ne tint pas a guiles,
Ains y usa toute sa vie
Tant qu'il fist par astrenomie
Maint granz merveilles a plain.

Mais le Virgile de Dante est aussi éducateur; ses enseignements concernant le firmament s'inspirent du fait que le Virgile pédagogue du *Dolopathos* met au sommet des sciences l'astrologie [4]. Après avoir appris à fond les trois premiers arts :

ad reliquas quatuor, quas quadrivium vocamus, migravit easque non cum multo labore comprehendit dicebatque harum ultimam astronomiam scilicet fore ceteris digniorem; cui eciam intantum animum dedit, ut per quasdam regulas sibi a Virgilio traditas ex planetarum aliarumque stellarum motu et aeris facie cognosceret quicquid per mundum fieret universum.

Nous trouvons dans le *Purgatoire* (8, 85) une véritable leçon d'astronomie.

Li occhi miei ghiotti andavan pur al cielo,
pur là dove le stelle son più tarde,
sì come rota più presso a lo stelo.
E'l duca mio : « Figliuol, che là su guarde? »
E io a lui : « A quelle tre facelle
di che'l polo di qua tutto quanto arde. »
Ond'elli a me : « Le quattro chiare stelle
che vedevi staman son di là basse,
e queste son salite ov'eran quelle. »

Cf. aussi *Purgatoire*, 1, 22-30.
Le passage cité du *Dolopathos* est précédé immédiatement

1. Comp., p. 217.
2. Comp., p. 225.
3. Comp., p. 179.
4. Éd. A. Hilka, Heidelberg, 1913, p. 15.

d'une phrase qui nous fait voir Virgile comme professeur de rhétorique et de style :

Inde ad florigeros rethorice campos transivit ex qua venustatem eloquii integre comparavit.

Or, cette liaison entre le professeur d'éloquence et celui d'astronomie se retrouve dans un texte postérieur à la *Divine Comédie*. Antonio Pucci dit [1] :

E tutte le dette cose e molte maggiori fece Vergilio per l'arte della stronomia; e questo fu quello Vergilio sopra il chui dire Dante si fonda, e di chui disse così :

« Or settu quel Vergilio e quella fonte
che spandi di sapere sì largo fiume ?
Rispuose a llui con vergongnosa fronte :
O degli altri poeti onore e lume,
vagliami il lunghio istudio e'l grande amore
che m'ha fatto cerchare il tuo volume :
tu sse'lo mio maestro e'l mio autore,
tu sse'solo colui da cchu'io tolsi
lo bello istile che mm'à fatto onore. »

Ce texte de Pucci prouve que, pendant deux siècles, un Virgile qui est en même temps professeur d'éloquence et grand astronome a été une constante de la légende virgilienne.

5. *Le Cloaque.*

Le thème de base pour les vers *Inf.*, 18, 103-136 est un cloaque ; cf. 18, 106 sqq.

Le ripe eran grommate d'una muffa
per l'alito di giù che vi s'appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa.
Lo fondo è cupo sì, che non ci basta
luogo a veder sanza montare al dosso
de l'arco ove lo scoglio più sovrasta.
Quivi venimmo ; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco

1. Comp., II, 226.

che da li uman privadi parea mosso.
E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non parea s'era laico o cherco.

Les commentateurs ont cru toujours devoir excuser Dante d'avoir inventé un mode de torture aussi choquant pour une sensibilité moderne ; cela leur a semblé être comme un égarement de l'imagination du poète. Eh bien ! non : ce détail se rattache même par un double lien à la tradition médiévale. Saint Bonaventure déclare [1] :

Necesse est etiam, quod ibi exponatur affligendus infimae naturae, ac per hoc non a substantia spirituali patiatur, sed a corporali et infima, hoc est a faecibus corporum mundanorum, ut in faecibus defigatur...

D'autre part, la *Cronica di Partenope* rattache la construction des cloaques de Naples au nom du poète [2] :

De la qual cità de Napoli Virgilio molto più chiaro de tutti li poeti non pò tacere, imperò che vi fo officiale, et scripsince (in) il libro de la Georgica in del tempo quando Octaviano ordenao Marcello duca de li Napolitani ; in del tempo del qual Marcello essendo consigliario et quasi rectore suo o vero maistro lui, homo sagacie et discipulo de le muse chiamato Virgilio mantuano, si forono facte le chiaviche soto terra, avendo curso al mare. E li puzi publici con li conducti d'acque per diverse vie et con suctile artificio congregati in uno alto monticello chiamato Sancto Pietro a Cancellaria correno a le fontane pubblice facte et edificate in de la dicta cità;...

Bien que Virgile ne soit pas expressément désigné comme l'auteur de ces cloaques, et bien qu'il ne soit pas question d'art magique dans ce passage, le fait même qu'il suit une liste d'œuvres du poète attribuées expressément à l'art magique nous permet de l'interpréter dans notre sens.

(Remarquons que le passage cité de la *Cronica di Napoli* nous révèle combien l'astucieuse dichotomie appliquée au personnage légendaire de Virgile par Comparetti et ses successeurs est vaine. L'auteur de la *Cronica di Partenope* est bien con-

1. *Breviloquii Pars VII*, cap. VI, p. 288 (*Opera omnia*, V, ad Claras Aquas, 1891).
2. Comp., II, p. 216.

vaincu que c'est l'auteur des *Géorgiques* qui « per arte magica » fait les talismans, creuse des grottes et des canaux et construit son château magique.

Le fait même que les œuvres magiques principales de Virgile soient localisées à Naples nous paraît prouver qu'il s'agit toujours du poète.)

Renart le Contrefait [1] nous dit :

Il fist de Naples les conduitz ;
Par soubz terre de pierre estoient
Qui vin grec a Romme livroient ;
De dix journées la venoit
Par les conduitz que fait avoit.

Ces canaux souterrains figurent naturellement aussi dans la chronique de Jean d'Outremeuse ; ils caractérisent, ce n'est pas trop dire, l'enfer de Dante.

6. *Le Fantôme de Femme qui se dissout en puanteur* (*Purg.*, 19,7).

Le poète allemand Jansen Enikel rapporte un trait de la légende virgilienne qui montre une certaine ressemblance avec la sirène du songe de Dante (*Purg.*, 19, 7-24) qui, sous le regard du jeune homme, acquiert tout à coup une beauté irrésistible [2] :

er macht ze Rôm ein steinîn wip
von kunst, diû hêt einen lîp,
swanne ein schalc, ein boeser man
wolde se einem wîb gân,
daz er gie zuo dem steine,
der boes, der unreine,
daz im was bî des steines lîp
reht als ez waer von art ein wîp,
niht fürbaz ich iu sagen sol,
mîn meinung wizt ir alle wol.

La signification obscène de la figure de Dante transparaît encore sous les vers 19, 23 :

1. Comp., II, 187.
2. Comp., II, 199.

e qual meco si ausa
rado sen parte : *sì tutto l'appago !*

Les *Faictz merveilleux de Virgille* [1] fournissent un texte gâté, mais où perce encore clairement le sens primitif :

L'ymage qne fist Virgille à sa femme.

Encores fist il bien autre chose, car il fist ung ymage hault en l'aer qui ne pouvoit nullement cheoir, et si ne pouvoient ceulx de Romme ouvrir huys ne fenestre qu'ilz ne veissent celluy image. Et estoit de telle vertu que toute femme qui l'avoit veu n'avoit voulenté de faire le peché de fournication. Et de ce furent moult courroucées les dames de Romme qui aymoyent par amour, quand elles ne peurent mettre le pied hors de leurs maisons qu'elles ne veissent celuy ymage, et si ne pouvoient avoir soulas de leurs amours.

Il est évident que, primitivement, l'effet du fantôme s'exerçait sur les hommes et non sur les femmes. Suit le récit de la vengeance des femmes qui renversent la figure pendant une absence du magicien.

Ce qui me semble confirmer singulièrement ce rapprochement, ce sont les vers *Purg.*, 19, 25-33. Dante raconte qu'une femme « santa e presta » paraît, la sirène ayant à peine fermé la bouche. Elle s'adresse à Virgile avec colère :

O Virgilio, o Virgilio, chi è questa ? »
fieramente diceva.

Elle est donc indignée contre Virgile qu'elle suppose être l'auteur du mirage ; celui-ci obéit immédiatement et détruit la figure ; il lui arrache les vêtements, une grande puanteur sort de son ventre, qui réveille le poète.

Primitivement, le fantôme a été probablement détruit par l'intervention des femmes honnêtes de Rome. Il y a lieu de rappeler que chez Jean d'Outremeuse un fantôme au service de Virgile est détruit et laisse une puanteur (p. 238).

7. *Le Pont aérien.*

Inf., 4, 106 :

Giugnemmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura,

1. Comp., II, 250.

difeso intorno d'un bel fiumicello.
Questo passammo come terra dura

Ce vers s'applique aux deux poètes, dont l'un selon la fiction initiale est une ombre, alors que Dante est un corps vivant. Cette différence est présente à l'esprit du poète (voir *Inf.*, 8, 25) :

Lo duca mio discese ne la barca
e poi mi fece intrare appresso lui;
e sol quand'io fui dentro parve carca.

S'il s'agissait seulement de Virgile dans le vers *Inf.*, 4, 109, le vers n'aurait rien de surprenant, mais comme l'ombre de Virgile est en compagnie d'un vivant, ce vers suppose quelque sortilège. Nous croyons être en droit de supposer ici la présence du pont aérien de Virgile, un des traits les plus répandus de la légende.

Alexandre Neckam raconte de Virgile [1] :

Quid quod pontem aerium construxit, cuius beneficio loca destinata pro arbitrio voluntatis suae adire consuevit?

Ce rapprochement nous paraît être confirmé par le fait que là où Virgile ne saurait se servir de son pont magique, il se fatigue comme tout le monde; cf. *Inf.*, 34, 82 :

« Attienti ben, chè per cotali scale »
disse 'l maestro, ansando com'uom lasso,
« conviensi dipartir da tanto male. »

Voici d'autres textes de la légende concernant le pont aérien :

L'Image du monde [2] :

Et fist par mi une eve un pont,
Le plus grant c'onques fust au mont;
Ne sé ou de pierre ou de fust,
Mes nus autres, tant soutis fust,
Cherpentier, maçon ne ovrier,
Tant seüssent bien encerchier

1. Comp., II, 178.
2. Comp., II, p. 180.

Dedenz eve ne dedenz terre,
Qu'il peüssent raison enquerre
En quel point cil ponz faiz estoit
Ne coument il se soutenoit
Par desoz, au chief ne enmi,
Et passoit on bien tout par mi.

Renart le Contrefait [1] :

Il fist ung pont sur la riviere
Que ad ce tempz si sage n'yere
Qui sceust de quoy fait il estoit
Ne dont le fondement venoit
Et comment la pierre on y mist.

Les *Faits merveilleux de Virgille* parlent aussi du pont aérien, dont le magicien se sert pour conduire à Rome, à l'insu de tous, la fille d'un sultan (Comp., II, p. 251) :

il avait fait ung pont en l'aer par dessus la mer. Si la prist incontinent et la mena à Romme parmy l'aer, et la garda que oncques homme ne vit et ne parla sinon à Virgille. Et Virgille luy monstra son palays et son vergier.

Notons que les deux poètes passent, après avoir traversé le « bel fiumicello », dans un pré vert, « un prato di fresca verdura ». C'est un lieu de délices où sont rassemblés les esprits d'élite. On pourrait s'étonner que Dante n'ait pas insisté sur ce pont aérien, mais il faut se dire que les faits merveilleux de Virgile étaient généralement connus. Dante suppose chez ses lecteurs la connaissance du personnage légendaire dans sa totalité.

8. *Le Virgile de Dante est aussi un diable.*

Virgile est chez lui dans l'enfer; c'est son règne, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on y retrouve ses œuvres merveilleuses telles que les canaux souterrains et le château magique. Virgile se fait reconnaître lui-même comme un espèce de diable quand il avoue qu'il a déjà une fois pénétré au fond de l'abîme, au service de la magicienne Eriton qui l'aurait chargé

1. Comp., II, p. 187.

d'en tirer une âme (*Inf.*, 9, 22-30) [1]. Sa familiarité avec les diables est frappante. Ils ont peur de lui. Minos met le poète en garde contre son guide (*Inf.*, 5, 19) :

Guarda com'entri e di cui tu ti fide :
non t'inganni l'ampiezza de l'entrare !

Minos, le « conoscitor delle peccata », doit supposer que Virgile, qui pour lui est un satan, est en train de décevoir un innocent.

La scène décrite dans les vers *Inf.*, 8, 82 sq., est très significative.

Io vidi più di mille in su le porte
da ciel piovuti, che stizzosamente
dicean : « Chi è costui che sanza morte
va per lo regno de la morta gente ? »
E'l savio mio maestro fece segno
di voler lor parlar secretamente.
Allor chiusero un poco il gran disdegno,
e disser : « Vien tu solo, e quei s'en vada,
che sì ardito intrò per questo regno.
Sol si ritorni per la folle strada :
pruovi, se sa ; chè tu qui rimarrai
che li ha'iscorta si buia contrada. »

Et plus bas (v. 112)

Udir non potti quello ch'a lor porse ;

Le côté diabolique du Virgile de Dante est exprimé clairement au début du chant 7.

Papè Satan, papè Satan aleppe !

Ce qui est absolument sûr, c'est que cette phrase est une exclamation de surprise de Pluton. Il est surpris de voir devant lui Satan, un Satan particulier, il est vrai, celui de l'Aleppe.

---

1. Dans un moment d'angoisse, Virgile recommande à son élève de se cacher derrière un rocher (*Inf.*, 21, 61) :

e per nulla offension che mi sia fatta,
non temer tu, ch'i'ho le cose conte,
e altra volta fui a tal baratta.

« Tiens, c'est Satan, tiens, c'est le Satan de l'Aleppe! » Voilà notre traduction de ce vers tant discuté. Or, le Virgile de la *Cronica di Partenope* est l'auteur d'une grotte souterraine qui porte ce nom : Alphe [1]. Les commentateurs de l'Enfer ont souvent confondu ce nom avec celui de la ville d'Aleppe, en Syrie, méprise à laquelle Jean des Prez n'a pas échappé [2]. Il dit de saint Paul :

« ilh avoit devant veyut en Halappe (var. Hanapple) unc libre d'épistes que ons disoit que Virgile avoit fait. »

La *Cronica* dit de cette grotte [3] :

Di la quale grocta parla Senecha ad Lucillo a la epistula tercia, e dice : « Quando ipso devesse petere Napoli, me piglio una grocta di Napoli chiamata alphe ; niuna cosa è più longa di quello carcere, niuna cosa è de quelle boche più oscuro. »

C'est une des œuvres que Virgile a faites pour rendre service aux Napolitains. Il n'est donc que naturel que Pluton appelle Virgile le Satan de l'Aleppe, vu que dès 1200 les sages des *Sept Sages de Rome*, parmi lesquels se trouvait Virgile, étaient des satans.

9. *Le Feu éteint.*

Virgile a le pouvoir magique d'éteindre à volonté le feu. Nous lisons dans *Renart le contrefait* [4] que pour se venger du tour de la corbeille, il éteint le feu à Rome :

Lors fist qu'en toute la cité
De dis lieuées tout a point
Il ne demoura de feu point ;
Tout fust estaint sans detrier.

Déjà l'*Image du monde* le savait [5] :

1. Comp., II, 222.
2. Jean d'Outremeuse, p. 277.
3. Comp., II, 222.
4. Comp., II, 189.
5. Comp., II, 180.

En une cité faillir fist
Tout le feu, ausi com on dist[1]

Or, en parlant du « rio rosso », *Inf.*, 14, 76, qui est expressément nommé « chose merveilleuse », Dante nous raconte qu'au-dessus du ruisseau toute flamme s'éteint. Nous nous trouvons donc en présence de deux thèmes virgiliens pour ainsi dire fusionnés : le canal souterrain et le feu éteint. Il s'agit bien d'un canal artificiel ; voir *Inf.*, 14, 82 :

Lo fondo suo ed ambo le pendici
fatt'eran pietra, e'margini da lato ;
per ch'io m'accorsi che'l passo era lici.
« Tra tutto l'altro ch'i't'ho dimostrato,
poscia che noi entrammo per la porta
lo cui sogliare a nessuno è negato,
cosa non fu da li tuoi occhi scorta
notabile come 'l presente rio
che sovra sè tutte fiammelle ammorta. »

Cf. encore 14, 141 :

li margini fan via, che non son arsi,
e sopra loro ogni vapor si spegne.

Le poète consacre encore douze vers du chant 15 à la description du canal merveilleux.

Ora cen porta l'un de'duri margini ;
e'l fummo del ruscel di sopra aduggia,
sì che dal foco salva l'acqua e li argini.
Quale i Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,
temendo il fiotto che 'nver lor s'avventa,
fanno lo schermo perchè 'l mar si fuggia ;
e quale i Padovan lungo la Brenta,
per difender lor ville e lor castelli,
anzi che Chiarentana il caldo senta ;
a tale imagine eran fatti quelli,
tutto che nè sì alti nè sì grossi,
qual che si fosse, lo maestro felli.

1. Jean d'Outremeuse développe outre mesure le thème du feu éteint ; cf. p. 240-52.

Il s'agit donc indubitablement d'un canal artificiel.

Le maestro mystérieux que Dante refuse de nommer est certainement le magicien dont les œuvres, en entrant dans une description de l'enfer, doivent perdre leur caractère particulier. A en croire notre poète le « rio rosso » serait le fleuve infernal Phlégéton (*Inf.*, 14, 130-134). Il n'en est rien. Cela est, au contraire, un bel exemple du procédé de nomenclature antique que Dante n'est pas le seul à employer au XIIIe siècle. Dante lui-même nous en fournit un exemple irrécusable avec son Gerione, qui n'a en réalité aucun rapport avec le géant vaincu par Hercule. Le Gerione de Dante est en réalité une mantéchore, bête fabuleuse bien connue au moyen âge et que Flaubert ne dédaigne pas de montrer à son saint Antoine (le Martichoras). Dante a de même affublé de noms antiques les géants automates de la « Salvatio Romae » (*Inf.*, 31), ce qui leur donne un semblant de vie, alors qu'ils restent enchaînés dans le mécanisme que le magicien a inventé.

10. *Le Château en équilibre sur une sphère.*

Malebolge, la grande construction où sont disposés les pécheurs dans la seconde partie de l'*Enfer* (à partir du chant 17) est quelque chose de comparable à un château. Dante lui-même parle de château, de forteresse et de palais. Nous prétendons montrer que ce château infernal a pour modèle le célèbre château du magicien, qui se tenait en balance sur un œuf, et qui est tombé au fond de l'abîme au moment de la naissance de Jésus-Christ.

Voici le château, *Inf.*, 18, 1-18 :

Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui suo loco dicerò l'ordigno.
Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo.
Quale, dove per guardia de le mura

più e più fossi cingon li castelli,
la parte dove son rende figura,
tale imagine quivi facean quelli ;
e come a tai fortezze da'lor sogli
a la ripa di fuor son ponticelli,
così da imo de la roccia scogli
movien che ricidìen li argini e'fossi
infino al pozzo che i tronca e racco'gli.

Dans cette description, nous relèverons le fait que tout Malebolge, y compris le mur d'enceinte, la « cerchia », est « di pietra di color ferrigno », ensuite que l'ensemble est comparé à une forteresse : « tai fortezze ».

Les pécheurs se trouvent disposés dans les douves circulaires et concentriques d'un château. On voit, dès maintenant, l'avantage que le thème du château avec ses fossés pouvait offrir au poète en quête d'un moyen de groupement pour les victimes de sa satire.

En approchant du puits central, les voyageurs sont salués par le son terrible d'un cor. Dante tourne la tête dans la direction d'où vient le son et croit voir des tours (*Inf.*, 31, 19) :

Poco portai in là volta la testa,
che mi parve veder molte alte torri ;
ond'io : « Maestro, dì, che terra è questa ? »

Ce ne sont pas les tours de quelque cité fortifiée, mais la garde infernale des géants. Dante appuie encore une fois sur la comparaison (31, 40) :

però che come su la cerchia tonda
Montereggion di torri si corona...

L'idée d'un palais se présente dans la cage centrale de Malebolge (*Inf.*, 34, 97) :

non era camminata di palagio
là v'eravam, ma natural burella...

Voici un passage de la *Cronica di Partenope* relatif à la création du Castello dell'Ovo [1] :

1. Comp., II, p. 223.

Era in del tempo de lo dicto Virgilio uno castello edificato dentro mare sopra uno scollio, come per fine mo'è ; el quale se chiama lo castello Marino o vero di Mare. In dell'opera di lo quale castello Virgilio delectandose, con soi arte consagrò uno ovo, el primo chè fe'una gallina, lo quale ovo posse dentro una carrafa per lo più astricto forame de la dicta carrafa ; la quale carrafa et ovo fè ponere *dentro una gagia de ferro* soctilissimamente lavorata. *Et la dicta gabia*, la quale contineva la carrafa et lo ovo, fe'ligare o appendere con alchune lamine de ferro de socto uno travo di cirqua, che stava appoggiato per traverso alle mura de una *cammarella* facta studiosamente per questa occasone con doi sussie per le quale intrava il lome. Et con gran diligentia et solempnità la fe'guardare un de la dicta cammarella in loco secreto et securo de bone porte et chiavature de ferro ; imperò che da quello ovo, da lo quale lo castello pigliò el nome, pendevano tutti li facti del castello. Li antiqui nostri tennero (ochello) che da Alexandro in de le soe opere « Facti de Virgilio » chiaramente adiscero, che dall'ovo pendevano li facti et la fortuna del castello Marino. Vero è che lo castello dovia durare tanto quanto lo ovo si conservava cossì guardato.

Cette version de la légende du Château de l'Œuf est déjà loin de la simplicité primitive du thème. Elle a pour nous cet avantage de conserver deux détails importants que nous croyons retrouver dans l'*Inferno* : l'œuf nous semble indiqué dans le vers *Inf.*, 34, 116 :

Tu hai i piedi in su *picciola spera*

Cette petite sphère est sans conteste le centre du globe selon Dante. Les explications du poète, 34, 110 :

quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogni parte i pesi, etc.

en font preuve. Il n'y a aucune raison pour détourner le mot « spera » de son sens propre pour en faire une superficie. L'œuf qui porte le château magique de Virgile est devenu la petite sphère, sur laquelle pèse tout le poids du monde.

La « cammarella » de la *Cronica* correspond à l'étroite « burella » que nous décrit le poète. L'idée de cage est contenue dans le mot « burella » = cage pour bêtes sauvages.

N'oublions pas que, chez Dante, Satan est coincé à mi-corps dans le sol de cette petite chambre souterraine, ce même sol où se trouve la « picciola spera ». Il y a des versions de la

légende où un diable enfermé dans une ampoule est suspendu dans la cage. Les deux « sussie » se trouvent indiquées *Inf.*, 34, 85 « foro d'un sasso » = l'entrée et 34, 138 « per un pertugio (= la sortie) tondo ». Dante dit clairement que tout Malebolge pèse sur le centre, c'est-à-dire la « burella » ; cf. *Inf.*, 32, 1-3.

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l' altre rocce.

« Il tristo buco » est bien le fond de l'univers avec la « burella » où se trouve la petite sphère, et les « rocce » sont les pierres qui composent Malebolge. On ne saurait étendre ce dernier terme au paysage infernal décrit dans la première partie de l'*Enfer*.

11. *Virgile raconte l'origine de l'Enfer.*

Sans qu'il y paraisse, le passage comme surajouté *Inf.*, 34, 100-126, est de la plus haute importance pour le problème général des rapports de la *Divine Comédie* avec la légende virgilienne. En effet, nous rejoignons à travers ce passage un Virgile médiéval archaïque, représenté surtout par le fragment de poème publié par Comparetti sous le titre de : *Noirons li Arabis* [1]. Le passage de Dante, en une suite de questions de l'élève et la réponse du maître Virgile qui prêche la mort de Jésus-Christ, dit ceci, *Inf.*, 34, 112 :

E se'or sotto l'emisperio giunto
ch'è opposito a quel che la gran secca
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto
fu l'uom che nacque e visse sanza pecca :

Il raconte aussi l'origine de l'enfer. Satan serait tombé du ciel et sa position actuelle (les pieds en l'air dans la « burella ») serait celle de sa chute. Les vers qui suivent sont obscurs ; nous croyons entendre que le grand vide où se trouve l'enfer a été créé par deux mouvements contraires : dans notre hémisphère,

1. Comp., II, 190.

la terre, pour fuir Satan, s'est élevée; dans l'hémisphère opposé la terre s'est également élevée « per fuggir lui ».

per paura di lui fé del mar velo (34, 123)

signifierait donc que la terre sortie des eaux laisse celles-ci se répandre entre elle et l'enfer. Dans *Noirons li Arabis*, c'est Néron qui discute avec Virgile, prophète de la Vierge; Néron lui-même est une espèce de diable.

Chis empereres c'avons tant honneré
Est anemis, il le m'a bien monstré

dit Virgile à ses amis.

Il confesse qu'il est un des anges qui ont été partisans de Lucifer, et il raconte enfin que Dieu, contre une récompense, un beau pommier, a engagé les diables a lui fournir de la terre et des îles :

Vers 219 :

Lors nous plungaumes plus de .c. m. en mer,
.i. si grant tro feismes en la mer
C'on poroit mucer .xxx. contés.
De Sathanie est li goufre apellés.
De .xxx. lieues que de lonc que de lé
Ne la protroit barge, dromons ne nés
Ne gogne nulle ne nus bargiaus ferrés,
Ne fust pardue sans jamais recouvrer;
Car nous cuidiens tout le siecle effondrer,
Le fiermament abatre et verser :
Che(us) ons nous fait quant Dex nos fis cesser.
Lors prist l'iaue tantost a avaler
Et ens ou goufre par tel forche a entrer
Comme .i. quariaus quant on le lait aler;
Si parut terre en mult de lieus par mer
Qu'il n'est nus hons qui le peust nonbrer.

Dieu ensuite se met à « labourer » la terre, à créer les herbes et les arbres et les bêtes.

Paradis(e) fist que terrestre clamés

et un peu plus bas :

Entour les murs a .1. mult grant fossé,
Qui purgatoire est par non apellés.

Évidemment il y a une certaine distance entre le texte de Dante et le passage de *Noirons li Arabis*. Mais il s'agit, dans les deux cas, d'une légende selon laquelle les anges déchus ont créé le gouffre de Sathanie et l'île du paradis terrestre. Dante attribue la naissance de la terre ferme et de l'île du paradis terrestre à la fuite de la terre devant Satan tombé, alors que dans *Noirons li Arabis* les diables font un trou dans la mer pour obéir à Dieu et retrouver sa grâce. C'est par ce trou que la terre et les îles sont forcées de sortir des eaux, l'eau s'étant précipitée dans le trou en mettant à sec les îles. C'est au fond la même légende.

Notons encore que Dante (voir *Purg.*, 25, 109 ss.) s'en tient à la conception selon laquelle le purgatoire serait un fossé entourant le paradis terrestre, fossé rempli de feu, d'après le *Dolopathos* (p. 94, 20) :

« Paradysus autem muro igneoque aquarum tractu circumclusus est. »

Dans *Noirons li Arabis*, Virgile apprend d'un ange tombé, Noirons, comment l'enfer a pris naissance ; dans l'*Enfer* de Dante, Virgile fait part de cette légende à son élève. D'ailleurs, c'est ce même poème qui considère Virgile comme un initié qui connaît tous les secrets du paradis. C'est donc la légende virgilienne elle-même qui, un siècle avant Dante, a créé le guide prédestiné pour une quête du paradis terrestre, qui a préparé la figure légendaire de Virgile pour les fonctions que le poète exerce dans l'*Enfer* et le *Purgatoire*. Notons encore que la maison de Virgile, à Naples, est ronde (« se fut tout reonde ») [1]. C'est peut-être un trait qui a passé à Malebolge.

12. *Le Feu magique et le Castel des délices.*

Inf., 4, 67 :

Non era lunga ancor la nostra via
di qua dal sonno, quand'io vidi *un foco*
ch'emisperio di tenebre vincia.

1. Jean d'Outremeuse, p. 261.

4, 72 :

ch'orrevol gente possedea quel loco.

4, 103 :

Così andammo infino a la *lumera*

Comme le vers tout proche 106 :

Giugnemmo al piè d'un nobile castello

le révèle, ce feu est à l'entrée du castel, c'est-à-dire qu'on peut supposer une liaison entre les deux, bien que le thème du feu ait un caractère d'isolement assez curieux. La lumière illumine-t-elle le castel tout entier ? Il n'en est rien dit. Nous prétendons qu'il s'agit du thème virgilien du feu ou de la lumière inextinguible. Jean d'Outremeuse [1] raconte :

« Item, cel an meisme, fist Virgile dois chierges ardans perpetueis por nient jamais à estindre, et *une lampe ardant enssi a tousjours sens estindre et sens amenrir, si les encloiit desous terre en son jardin deseurdit.* »

Le vers de Dante

« ch'emisperio di tenebre vincia »

ne repose évidemment pas sur l'observation courante. Il semble trahir le caractère artificiel, magique de la lumière.

Déjà l'*Image du monde* connaît ces deux cierges et la lampe perpétuelle [2] cachée sous terre :

Deus cierges fist toz jorz ardanz
Et une lampe a feu dedenz,
Qui toz jorz sanz estaindre ardoient
N'onques de rien n'amenrissoient.
Ces trois enclost il si souz terre
Q'on nes peüst trover pour querre ;
Jusqu'a tant qu'il devroit faillir,
Ne sai s'on i porroit venir.
Mes qui autant comme il savroit
Ou ceus ou autres bien ravroit.

Relevons encore que si Dante distingue entre le feu et la

1. Jean d'Outremeuse, p. 257.
2. Comp., II, p. 180.

lampe qui le porte, cette distinction se trouve déjà ici. Elle est justifiée par le fait que c'est le feu qui est la merveille magique.

Une autre version de l'*Image du monde* [1] place ce feu dans un entourage identique à celui du texte de Dante ; il s'agit du voyage légendaire de saint Paul aux Enfers, auquel Dante fait allusion.

Inf., 2, 28 :

Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
ch'è principio a la via di salvazione.
Ma io perchè venirvi ? o chi'l concede ?
Io non Enea, io non Paolo sono :
me degno a ciò nè io nè altri crede.

Or, dans cette version de la légende de saint Paul est entré le feu magique de la légende virgilienne. Dante voit ce que saint Paul a vu.

Puis quist tant qu'il trouva un lieu
Qu'il avoit *clarité de feu*
D'une lampe qui ard(r)oit cler
Et deus cierges pour alumer.
Cil lieu parfont en terre estoit ;
Mes nus hons entrer n'i osoit :
Quar la voie estoit si orrible.
Estroite, hisdouse et penible,
Plaine de vent et de tonnoirre,
Qu'a paine le peüst l'en croirre ;
Ne nus hons ne povoit porter
Lumiere qui peüst durer.
Toute voies si pres s'en mist
Que l'ymage Virgile vit
Seant sus une grant chaiere

Comme dans l'*Enfer* de Dante, le séjour habituel de Virgile dans la légende de saint Paul est près de cette lampe. Dans l'*Image du monde* on arrive au feu magique par une voie horrible, pleine de vent et de tonnerre. C'est exactement ce que nous dit Dante de la région qui précède le séjour habituel de Virgile :

1. Comp., II, 183.

Inf., 3, 130 :

Finito questo, la buia campagna
tremò si forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.
La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento.

Inf., 4, 1 :

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve *truono*

4, 7 :

Vero è che'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che *truono* accoglie d'infiniti guai.
Oscura e profonda era e nebulosa...

Le fait même que Dante se sert ici de l'expression « truono » = tonnerre dans un sens figuré nous révèle la dépendance du passage de la légende de saint Paul. Cette expression est très peu appropriée à la région des limbes où il n'y a que des soupirs (4,26). Mais il faut absolument un tonnerre ici, parce que la légende de saint Paul en parle. C'est un des cas où les sources de Dante font taire les disputes. Les commentateurs n'en finissent plus d'interpréter ce « truono » ou « tuono » si choquant; notre supposition générale que la matière de Dante est une mosaïque de thèmes empruntés à des sources diverses relatives à son sujet nous permet de voir dans tel choix d'une expression un simple reflet de la source consultée. Le thème de la « lumera » dans l'*Inferno* est pour ainsi dire justifié par la légende de saint Paul, telle qu'elle est relatée dans l'*Image du monde*.

13. *Les hauts-reliefs.*

Le Virgile de Dante montre à son élève un haut-relief merveilleux en marbre blanc représentant l'Annonciation (*Purg.*, 10, 28-45) :

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt'anni lacrimata pace

ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.
Giurato si saria ch'el dicesse « Ave! »;
perchè iv'era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
e avea in atto impressa esta favella
'Ecce ancilla Dei', propriamente
come figura in cera si suggella.

Un demi-siècle plus tard nous lisons dans la *Chronique* de Jean d'Outremeuse[1].

Et puis fist une belle chaiier tout de cypresse, a pires prechieux : saphirs, rubis, medes, achates, enches, dyadicos, paridos, jacincte, bleux, esmerades et pirofilos ; si astoient dedens sculpteit les hauls noms de Dieu et le salut que Gabriel fist à la Vierge Marie, en disant : Ave, gratia plena. Et astoient là l'ymaige de la Virge et del angele entalhiés et figurees, sicom ilh stesoient puis en temple des Juys. Apresfut ly ymaige del Virge tenant une verge en sa main, et comment elle alat visenteir Elizabeth en temps future. Et finablement, de greit en greit, tout enssi qu'ilh avienet apres jusques al Assumption Nostre-Damme. Virgile figurat tout chu en sa cheier.

Voici Virgile sculpteur dans la *Cronica* di Napoli[2] :

Como alla porta Nolana fe'fare dui teste che significavano hagurij.

In de la intrata de la dicta cità sopra a la porta Nolana, *soccedendo ad ipso le mirabile infruencie de li dicti pianeti, fe' mirabilemente edificare et inscolpire doi teste humane* per fino a lo pecto *di marmore*, l'una de homo alegro che rediva, et l'altra di donna trista che piangeva, avendo diversi augurii et affecti.

On attribue d'ailleurs aussi à Virgile un cheval d'airain, un homme d'airain avec inscription, etc.

Il est bien peu probable que Jean d'Outremeuse ait emprunté ces merveilles virgiliennes à la *Divine Comédie*. En effet, nous sommes en état de montrer la parfaite authenticité du thème. Le thème du haut-relief réunit en un seul thème deux caractères de notre figure légendaire : Virgile prophète de la Vierge et

1. P. 276.
2. Comp., II, p. 220.

Virgile auteur par calcul astrologique (arte mathematica) de sculptures et de reliefs divers. Le thème des hauts-reliefs va à l'encontre de la malheureuse tendance du livre de Comparetti qui s'efforce de diviser en rameaux indépendants une légende unique. En effet, si le thème de Virgile prophète de la Vierge est nettement de la tradition littéraire, il se trouve ici intimement lié à un thème appartenant sans conteste à la légende populaire locale de Naples, car ce sont les Napolitains pour qui Virgile était une espèce de saint local, y étant enterré, qui ont été les premiers à attribuer à ses facultés surnaturelles la création des restes locaux de l'art et de la civilisation antiques.

Dans le *Purgatoire*, le thème virgilien des hauts-reliefs se trouve encastré dans le thème de la tour pédagogique qui, lui, est emprunté aux *Sept Sages de Rome* (voir p. 379).

D'autre part la description de la tour du Purgatoire dirigée par Caton est elle-même semée de traits empruntés à la légende générale du paradis terrestre. Chez Jean des Prez, il s'agit d'une « chaiiere ».

Relevons encore que les sculptures y sont disposées, « de greit en greit ». La tour pédagogique de Dante dispose les représentations des scènes de la vie de la Vierge sur ses sept terrasses.

La *première* montre l'Annonciation, sous forme de haut-relief (10, 28-45);

la *deuxième*, les noces de Cana (13, 25-30), sous forme d'une voix invisible qui répète : « Vinum non habent »;

la *troisième* (15, 85-93), Jésus perdu et retrouvé au temple, sous forme de vision;

la *quatrième* (18, 100), la visite de la Vierge chez Élisabeth, comme exemple de charité crié par deux âmes de pénitents, cette scène se trouve mentionnée chez Jean d'Outremeuse;

la *cinquième* (20, 19-24), la nativité, allusion à la pauvreté de l'étable de Bethléem;

la *sixième* (22, 142-144), les noces de Cana, comme exemple d'abstinence, voix venant de l'arbre mystique;

la *septième* (25, 127-128), Marie répondant à l'ange de l'Annonciation : « Virum non cognosco », exemple de chasteté, crié par les âmes plongées dans le feu du purgatoire.

Chez Jean d'Outremeuse, le thème de Virgile prophète de la

Vierge se relie à celui de l'école de Virgile ; or Dante lui-même appelle son Virgile un « dolce pedagogo, dottore, maestro », et la montée de la tour a le caractère d'un enseignement scolaire.

Si aux approches du paradis terrestre, nous trouvons dans le *Purgatoire* de Dante des sculptures merveilleuses représentant des scènes du Nouveau et de l'Ancien Testament, cela est tout à fait conforme à la tradition générale concernant le paradis terrestre[1]. La présence des hauts-reliefs dans la description de Dante est donc un nouvel exemple de l'affinité qui existe à l'époque de Dante entre la légende virgilienne et la légende générale du paradis terrestre.

D'une façon générale, l'analyse systématique des chants du *Purgatoire* consacrés à la tour pédagogique révèle le caractère composite de la matière de Dante, c'est-à-dire qu'elle nous permet excellemment d'observer le procédé de composition du poète que d'ailleurs nous revendiquons pour l'ensemble de l'œuvre.

14. *Les géants automates ou la « Salvatio Romae ».*

Le trente-et-unième chant de l'*Enfer* est consacré tout entier à l'inspection d'un cercle de géants, une espèce de garde du corps de Lucifer. Ces géants sont primitivement des automates. En effet, le Virgile de la légende est grand créateur d'automates qui, quelquefois, ont la fonction de protéger sa maison contre les visiteurs.

Le caractère d'automate d'Anteo s'exprime magnifiquement par le geste final du chant où nous voyons le géant déposer au fond du gouffre les deux voyageurs :

> Ma lievemente al fondo che divora
> Lucifero con Giuda, ci sposò;
> nè, sì chinato, lì fece dimora,
> e come albero in nave si levò.

Le caractère automatique du mouvement ressort surtout du vers 144 :

> nè, sì chinato, lì fece dimora,

1. Voir p. ex. la *Navigatio sancti Brendani in antico veneziano*, ed. da Francesco Novati, Bergamo, 1896, p. 72.

le mouvement est égal, comme celui d'un ouvrage d'horlogerie; quand le géant se relève c'est celui d'un cabestan délivré de sa charge.

Pourquoi donc Dante a-t-il donné un semblant de vie à ces figures, ainsi que des noms bibliques et antiques ?

Ici encore, il faut employer notre distinction essentielle entre le thème et le personnage visé par la satire. Les géants font partie de l'élément que nous appelons la satire : ce sont des pécheurs, des habitants de l'enfer « implantés » dans un thème qui, lui, est fourni par la légende virgilienne. Les géants automates de la légende virgilienne sont un de ces thèmes virgiliens à affinité eschatologique dont nous avons parlé, les géants étant, même pour l'antiquité, des révoltés, des réprouvés, des habitants des enfers.

Le premier de ces géants, Nembrotto, a comme attribut le cor, dont le son terrible est comparé à celui du cor de Roland. La tête du géant est comparée à la pomme de pin du Vatican, donc à un bloc de bronze; or, les comparaisons du poète trahissent souvent l'origine d'un thème. La légende virgilienne connaît un homme d'airain qui sonne du cor. Dans les *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury[1] il est dit que, pour repousser la poussière chaude qui rendait stérile les champs, Virgile aurait fait une statue :

« Ob hoc, tanto regionis illius damno consulens, Virgilius in opposito monte statuam, ut diximus, cum tuba erexit, ut ad primum ventilati cornu sonitum et in ipsa tuba flatus subintrantis impulsum Notus repulsus vi mathesis quassaretur. »

Un peu plus haut, l'auteur parle d'une

imago aenea buccinam ad os tenens, quam quoties Auster ex obiecto subintrabat, statim ipsius venti flatus convertebatur.

Gervais insiste donc sur le fait que le cor ou la « tuba » magique a la force de faire souffler le vent en sens inverse. Or, le vers *Inf.*, 31, 14

Che contra sè la sua via seguitando

1. Comp., II, p. 177.

ne peut signifier autre chose que : « poursuivant sa route en sens inverse. »

Cela se rapporte au tonnerre.

> Ma io senti'sonare un alto corno,
> tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,
> che, contra sè la sua via seguitando
> dirizzò li occhi miei tutti ad un loco.

Nous voyons dans ce vers une allusion au moins verbale à cette qualité magique de la trompette d'airain de la statue qui fait rebrousser chemin aux vents. D'après Jean d'Outremeuse [1] Virgile aurait fait un chasseur sonnant du cor :

> car l'une fois faisoit venir al disneir uns veneurs cornant.

On sait que Nemrod est le grand chasseur biblique.

Les géans de Dante se tiennent debout, immobiles, les bras pendants le long du corps (31, 48) :

> E per le coste giù ambo le braccia;

voir aussi 31, 96 :

> le braccia ch'el menò, già mai non move.

Ils sont tous enchaînés. En parlant de Fialte, Dante s'exprime ainsi (v. 85) :

> A cinger lui qual che fosse il maestro,
> non so io dir, ma el tenea soccinto
> dinnanzi l'altro e dietro il braccio destro
> d'una catena che'l tenea avvinto
> dal collo in giù, sì che'nsu lo scoperto
> si ravvolgea infino al giro quinto.

Cela veut dire que la partie du corps qui dépassait le mur d'enceinte, c'est-à-dire le corps à partir du nombril montrait cinq tours de chaîne.

Une pareille description, par son extrême particularité, nous paraît forcer à admettre ici la présence d'une source déterminée. Ce sont des choses qu'on n'invente pas. Or nous trou-

1. P. 263.

vons quelque chose de tout à fait analogue dans la description de la *Salvatio Romae* du roman de *Cléomadès*[1]. Parmi les merveilles de Virgile, il y a quatre hommes de pierre placés aux quatre tours de la cité. Ces tours représentent les quatre saisons et les statues respectives se passent une pomme de laiton quand la saison qu'elles représentent est passée. Dante insiste de façon vraiment surprenante sur l'idée de la tour; le voyageur croit voir d'abord de hautes tours (v. 20):

che me parve veder molte alte torri;
ond'io : « Maestro, dì, che terra è questa ?

Mais le maître lui fait voir son erreur :

acciò che'l fatto men ti paia strano,
sappi che non son torri, ma giganti.

Ensuite c'est la comparaison avec une muraille d'enceinte que surpassent des tours (v. 40)

però che come su la cerchia tonda
Montereggion di torri si corona...

Montereggion est un ancien castel siennois.
Il est dit des géants que

torregiavan di mezza la persona;

de Fialte (v. 106)

Non fu tremoto già tanto rubesto,
che scotesse una torre così forte,
come Fialte a scuotersi fu presto.

Le chant se termine par la célèbre comparaison de Anteo avec la Garisenda de Bologne. Il nous semble que le poète remplace ici les tours réelles de la *Salvatio Romae* par la comparaison avec des tours. Nous lisons au vers 1730 du *Cléomadès* :

Car as quatre cors de la vile
Seur quatre tours de la cité
Qui erent de la fermeté,

1. Comp., II, p. 184.

Fist quatre grans homes de piere
De tres merveilleuse maniere,
Car fait erent par nigromance;
La longueur d'une droite lance
Erent grant et d'une façon :
Seur chascune tour tout enson
En mist un, quant si fais les ot
Comme lui sist et com lui plot.
En tel maniere fait estoient
Que tout droit adès se tenoient :
Chascuns tous ses membres avoit,
Tels com au corps apartenoit.

Les géants de Dante se tiennent également droits et ils ont leurs membres (cf. v. 46-48).

Ceux du *Cléomadès* ont la main entourée de ligatures (v. 1777) :

Chascune main ert si bendee
De fer et si bien atornee,
Que ele brisier ne povoit
Quant la pomme en li s'asseoit.

Dante paraît avoir dérivé de là les chaînes, si inutiles, de ses géants (v. 111 « le ritorte »; v. 85-90; v. 96 « le braccia ch'el menò, già mai non move »; v. 103-4 « ed è legato »).

Le « maestro » qui a enchaîné les géants et que le poète prétend ne pas connaître (v. 85) est sans nul doute le magicien Virgile.

Dante a donné aux géants automates de la légende virgilienne des noms de géants bibliques et antiques; il les fait parler, se plier à des raisons de gloire terrestre et obéir à leur maître Virgile. Il leur a donné ainsi un semblant de vie. Le tout a un caractère de comédie sombre et grandiose. Ce sont des automates qui se réveillent. La scène des géants ressemble curieusement à celle du Gerione (chant 17). Virgile entoure de ses bras son disciple et se fait déposer plus bas; dans les deux cas nous croyons distinguer nettement que c'est le magicien qui se sert d'une de ses créatures dans son voyage aux enfers avec son disciple.

B. Thèmes empruntés a cette annexe de la légende virgilienne : *Les Sept Sages de Rome.*

1. *Virgile professeur de rhétorique et de style.*

Inf., 1, 82 :

> « O de li altri poeti onore e lume,
> vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
> che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
> Tu se'lo mio maestro e 'l mio autore;
> tu se'solo colui da cu'io tolsi
> lo bello stilo che m'ha fatto onore.

Dans ces vers, le « moi » de la *Divine Comédie* rend hommage au plus grand des poètes, mais dans des termes qui nous font soupçonner une influence littéraire. En effet, nous sommes portés à supposer que le volume en question est l'*Énéide*, mais alors la suite ne donne plus un sens clair; il est faux que Dante doive à Virgile « lo bello stilo », et il est faux qu'il se soit acquis de l'honneur par ce style, puisque nous nous trouvons au début et non à la fin de la grande œuvre. Je crois qu'il faut supposer que Dante tient ici le rôle du disciple du poète, du jeune prince du début du *Dolopathos*. Or le Virgile légendaire a composé exprès un livre merveilleux pour son élève, un extrait des sept arts libéraux contenant aussi la rhétorique[1] :

> Ob dilectionem igitur ipsius earumdem artium liberalium immensam prolixitatem in tantam brevitatem quadam mirabili et ineffabili subtilitate contraxit ingenii, ut eas intra libelluli manualis compendium concluderet possetque eas quivis in tribus annis facile ad perfectum addiscere quas ipse vix cum magno etiam sudore percipere valuisset. Hunc autem libellum nulli unquam vel hora una concedere voluit..... nisi tantum Lucinio cuius profectui incumbebat.

Ce livre contient deux enseignements qui nous intéressent :

1. *Dolopathos*, éd. Hilka, p. 14. — Les vers *Inf.*, 1, 83 et 84, paraissent inspirés plutôt par le passage correspondant du *Dolopathos* français (éd. Brunet. Montaiglon, 1856, v. 1391 ss.), car le manuel merveilleux y est appelé « volume » au v. 1398, comme chez Dante. En tout cas, le thème légendaire du manuel merveilleux jouissait d'une grande popularité.

celui de l'éloquence et celui de l'art de lire l'avenir dans les étoiles. Le premier parce que le Virgile de Dante enseigne à son élève le beau style et le second parce qu'il relie le Virgile du *Dolopathos* de façon sûre avec le Virgile astrologue de la légende.

Sur le *libellulus* voir encore l'*Image du monde*[1] :

Et un livre fist brief et petit
Comme son poin(s), ou il descrit
Totes les sept arz en tel forme
C'uns hons seüst toute la forme
Dedenz l'espace de trois anz,
Mes qu'il eüt ordené sens.
Celui livret tint il si chier
Que nus hons n'i pourra prechier,
Fors un suen clerc qui fu sanz guile,
Li filz a un roi de Cesile.

A « prechier » il faut très probablement substituer « serchier », ce qui correspondrait au mystérieux « cercare » *Inf.*, I, 84. « Fouiller, consulter » convient mieux au texte français; si le « volume » de Dante se rapporte vraiment à l'*Énéide*, ce verbe est au moins étrange. Relevons encore que le passage de l'*Image du monde* prouve de façon péremptoire que le texte du *Dolopathos* doit être considéré comme étant solidement lié à la tradition virgilienne générale. Le *Dolopathos* en faisant de Virgile un professeur de rhétorique et de style s'appuie sans nul doute sur les *Saturnales* de Macrobe, qui ne tarit plus sur l'excellence du poète sous ces deux rapports (début du Ve livre). Macrobe pose cette question :

Si quis nunc velit orandi artem consequi, utrum magis ex Virgilio an ex Cicerone proficiat ?

C'est Virgile qui l'emporte :

facundia Mantuani multiplex et multiformis est et dicendi genus omne complectitur, ecce enim in Cicerone vestro unus eloquentiae tenor est, ille abundans et torrens et copiosus.

On lit ensuite, après une citation de Virgile :

1. Comp., II, p. 180, vers 79 ss.

quis *fons*, quis torrens, quod mare tot fluctibus quot hic *verbis inundavit ?*

Cette dernière phrase nous fournit l'explication pleine et entière des deux vers *Inf.*, 1, 79 :

« Or se'tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar si largo fiume ? »

et *Inf.*, 1, 86 :

tu se'solo colui da cu'io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

Sur le plan de la réalité (l'auteur de l'*Énéide* d'un côté et Dante le Florentin de l'autre) l'hommage du « moi » de la *Divine Comédie* à Virgile ne donne pas de sens clair. Sur le plan de la fiction (le disciple légendaire d'un côté et la grande figure légendaire de Virgile de l'autre), le passage *Inf.*, 1, 79-90 est parfaitement clair.

Les commentateurs de ce passage ont été généralement victimes d'une illusion grosse de conséquences. Ils ont cru y voir l'hommage de Dante l'humaniste, un humaniste avant la lettre, pour l'auteur de l'*Énéide*. Or pour qui s'est rendu compte du contenu véritable de la *Divine Comédie*, Dante l'humaniste est un pur mythe. D'autre part, on n'a qu'à voir dans ce passage une scène du *Dolopathos* adaptée aux fins du poète pour que tout s'explique. L'interprétation traditionnelle du passage, selon laquelle Dante aurait longuement étudié l'*Énéide* et imité le style de Virgile, est constamment démentie par le contenu de la *Divine Comédie* et par le style même de son auteur.

2. *L'honneur du jeune prince et l'envie qui le menace.*

Par deux fois le jeune homme de l'*Inferno* fait allusion au grand honneur dont il jouit et qu'il doit à Virgile :

1, 86 :

tu se'solo colui da cu'io tolsi
lo bello stilo che m'a fatto onore

et 4, 97 : (les quatre grands poètes de l'Antiquité saluent le jeune homme) :

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con salutevol cenno;
e'l mio maestro sorrise di tanto.
E *più d'onore ancora assai mi fenno*,
ch'e'sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto *senno*.

Or, ce thème de l'honneur rendu au disciple est un thème important du début du *Dolopathos*[1] :

Postquam igitur Lucinius omnium artium ex integro consecutus est sciencìam, libros quoque poetarum ac philosophorum ab eodem Virgilio non omisit audire. Extunc itaque et deinceps ad altiorem philosophiam oculum mentis dirigens *nomen magnorum philosophorum sortitus est et honorem*, non tamen sine multorum invidia. Invidebant enim ei quam plurimum qui ad summam sciencie eius perspicacitatem pertingere non valebant dolebantque *puerulo reverentiam exhiberi*, que sibi senibus negabatur.

Lucinius est confié à Virgile non seulement pour recevoir une instruction, mais encore pour être protégé contre les ruses de l'envie [2] :

bonum visum est regi et omnibus ut philosopho traderetur erudiendus artibus quas liberales vocant, ut videlicet per artes documentaque virorum prudentium, per regum et nobilium gesta, que in libris conscripta sunt, et se et subditos facilius regere posset et inimicorum suorum insidias precavere.

Cf. aussi [3] :

pater transmittit filium, obsecrans eum per deos suos quatinus puerum e sciencia sua instrueret *et a malignorum insidiis diligentius custodiret*. Timebat enim pater *ne aliquid sinistri per invidiam pateretur* quia hoc a divinis et astrorum peritis acceperat.

Le Virgile de Dante met son élève en garde contre les embûches de la « bestia » qui vient de l'enfer (I,III) :

là onde invidia prima dipartilla.

---

1. P. 15, 21.
2. P. 13, 25.
3. P. 14, 5.

C'est le jeune homme lui-même qui a appelé Virgile au secours contre la bête (1, 88) :

Vedi la bestia per cu'io mi volsi :
aiutami da lei, famoso saggio.

Le Virgile du *Dolopathos*, ainsi d'ailleurs que les Sept Sages de toutes les versions, accourent pour sauver de la mort le jeune prince. Dans la *Divine Comédie* qui se sert du récit pour des fins d'allégorie, il s'agit de sauver de la mort de l'âme le jeune héros. Il faut rattacher le premier chant de l'*Enfer* au premier du *Purgatoire* où Virgile expose à Caton sa mission divine (1, 61) :

fui mandato ad esso
per lui *campare* ; e non li era altra via
che questa per la quale i'mi son messo.

Dans les *Sept Sages de Rome*, les sages sauvent le jeune homme en racontant des histoires, dans la *Divine Comédie*, en lui montrant les trois règnes de l'Au-delà. Dans les *Sept Sages*, ils le sauvent du bûcher, dans la *Divine Comédie*, de l'enfer.

Dans le premier chant de l'*Enfer*, Virgile après avoir exposé sa mission qui est de montrer à son élève les damnés et les âmes du purgatoire, se sert pour désigner Dieu et le ciel d'une métaphore qui nous semble empruntée directement aux *Sept Sages* : celle de l'empereur et de sa cour, à laquelle le jeune homme doit retourner, alors que lui, Virgile, doit rester en arrière (1, 124) :

chè quello imperador che là su regna,
perch'io fu'ribellante a la sua legge,
non vuol che'n sua città per me si vegna.
In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio :
oh felice colui cu'ivi elegge!

Cela nous semble refléter clairement la situation du début du *Dolopathos*, le héros de la *Divine Comédie* est assimilé à un jeune prince qui doit occuper le trône de son père ; voir encore ce curieux vers du *Purgatoire* (27, 142) :

per ch'io te sovra te corono e mitrio.

3. *L'Humilité du jeune prince.*

A quel point Dante entre pour ainsi dire dans la peau du jeune Lucinius du *Dolopathos,* cela ressort à merveille d'une manifestation très particulière [1] :

Unde ex hoc maxime eius humilitas comprobatur, quia cum ipse procere stature esset, Virgilius vero pusille, ambulans vel stans cum magistro incurvato contracto corpore erat, *ne altior eo vel prestantior videretur.*

Dante adopte cette même position humble pour marquer sa déférence envers son maître Brunetto Latini (*Inf.*, 15, 43) :

I'non osava scender de la strada
per andar par di lui : ma'l capo chino
tenea com'uom ehe reverente vada.

Cf. aussi *Purg.*, 11, 73 :

Ascoltando chinai in giù la faccia ;
. . . . . .
tenendo li occhi con fatica fisi
a me che tutto chin con loro andava.

Et surtout *Purg.*, 12, 1-9, où le thème prend un puissant relief du fait que l'acte de courtoisie devient manifestation d'humilité du cœur.

Di pari, come buoi che vanno a giogo,
m'andava io con quell'anima carca,
fin che'l sofferse il *dolce pedagogo* :
ma quando disse : « Lascia loro e varca :
chè qui è buon con la vela e coi remi,
quantunque può, ciascun pinger sua barca » ;
dritto sì come andar vuolsi rifé'mi
con la persona, avvegna che i pensieri
mi rimanessero e chinati e scemi.

4. *Le thème des évanouissements.*

Le commencement du voyage de Dante est marqué par

1. P. 18, 6.

deux évanouissements qui tous les deux, par leur caractère étrange, font soupçonner une influence étrangère. D'abord c'est la lueur rouge (*Inf.*, 3, 134) :

> la qual mi vinse ciascun sentimento ;
> e caddi come l'uom che'l sonno piglia;

ensuite c'est la pitié pour Francesca qui est cause de l'évanouissement (*Inf.*, 5, 142) :

> e caddi come corpo morto cade.

Pour ce dernier incident, il est important de tenir compte de ce qui suit (6, 1-3) :

> Al tornar de la mente, che si chiuse
> dinanzi a la pietà de' due cognati,
> che *di trestizia* tutto mi confuse,...

Lucinius subit également un évanouissement par tristesse [1] :

Ego autem tum pro matris morte tum pro nostra separatione in *tristiciam versus animi eciam defectum passus sum.*

Cet évanouissement de Lucinius, qui a lu dans les étoiles la mort de sa mère et tombe comme mort, prend une large place dans le *Dolopathos* [2]. Relevons encore que cet évanouissement du poète dans l'*Inferno* est très peu probable sur le plan de la réalité. Nous sommes décidément, avec ces incidents, sur le plan de la fiction sujette aux influences littéraires. D'ailleurs, il faut juger de ce rapprochement dans l'ensemble des thèmes empruntés à l'histoire de Virgile et de Lucinius.

5. *Caton.*

D'une manière générale le premier chant du *Purgatoire*, où Virgile présente son élève à Caton pour que celui-ci lui donne son enseignement illustré par ce qui se voit sur les sept terrasses de la tour pédagogique, correspond à la scène des *Sept Sages* où l'un des sages confie la défense du jeune prince au

1. P. 20, 8.
2. P. 18, 10-20, 11.

suivant. Au point de vue de son origine, le Caton de Dante offre une analogie frappante avec le Virgile du même auteur. En effet, si le Virgile de Dante est bien l'auteur de l'*Énéide*, il est, en outre, professeur d'éloquence et de beau style, astrologue et faiseur de talismans, éducateur paternel, philosophe, etc. Le Virgile de Dante est donc le Virgile historique, mais dans un travestissement de légende et de fiction. C'est aussi le cas du Caton de Dante, tel qu'il apparaît au pied du purgatoire (*Purg.*, I, 31-109). Ce Caton est bien Caton d'Utique (I, 73), mais Dante l'a représenté dans son travestissement de légende et de fiction : cela se reconnaît surtout à un trait très précis qui le montre sous le dehors d'un sage des *Sept Sages de Rome* : il a les cheveux blancs et noirs.

Purg., I, 34 :

> Lunga la barba e *di pel bianco mista*
> portava, a'suoi capelli simigliante,
> de' quai cadeva al petto doppia lista.

Le thème des cheveux blancs et noirs est d'origine orientale; nous le trouvons déjà dans le *Roman des Sept Sages* (vers 2009) :

> Lun grenon blanch et lautre noir

(Il s'agit de la barbe du sage Malquidas.) Nous sommes même en mesure de citer une version des *Sept Sages* où le thème est rattaché à la personne de Caton, comme chez Dante [1] :

« Apres se leva li quins et ot a non Caton de Rome. Cil fu de bel eage et *entremelles de chaines*, si que li blans passa le noir. »

Un texte anglais [2] dit du sage Ancyllas :

« His lokkes were whit *and* hore »

ce qui correspond à un texte français :

> et fu *entremellez de chiennes*, si que le blanc passoit le noir

1. Cf. H. P. B. Plomp, thèse de doctorat, Utrecht, 1889, p. 1*, 26.
2. *The seven Sages of Rome* (*Southern Version*), éd. Karl Brunner, London, 1933, vers 51.

(Cf. Notes, p. 211.) Le « di pel bianco misto » de Dante paraît être la traduction de ce « entremellez de chaines ».

6. *La Tour pédagogique.*

Le Virgile de Dante doit certainement beaucoup à la noble figure d'éducateur plein de bonté, et si tendrement aimé de son élève, qu'est le Virgile du *Dolopathos*. Seulement, si l'on nous demande quelle est la version des *Sept Sages* que Dante aurait eue sous les yeux, ce serait une affirmation très hasardeuse que de dire que ce fut le *Dolopathos*. Où donc Dante aurait-il pris le thème si important qui est à la base de la description du purgatoire proprement dit, le thème de la tour pédagogique qui fait défaut dans le *Dolopathos* ?

Il faut supposer que Dante a connu une version des *Sept Sages* qui laissait une grande place à la figure de Virgile, comme le *Dolopathos*, mais qui, d'autre part, contenait toute une série de thèmes qui ne se retrouvent que dans d'autres versions. Nous serons bien forcés de reconstruire un jour, en confrontant le texte de la *Divine Comédie* avec toutes les autres versions conservées des *Sept Sages*, la version qui correspond le mieux au texte de Dante. La tradition des *Sept Sages* était probablement en grande partie une tradition orale, ce qui expliquerait pourquoi tant de thèmes ne se rencontrent que dans tel groupe déterminé, alors qu'ils manquent dans les autres.

La version du thème de la tour pédagogique qui, à notre connaissance, correspond le mieux à la tour du *Purgatoire* est celle du *Roman des Sept Sages* [1] :

A escole ont cel enfant mis,
Et molt boinement l'ont apris.
Cascuns des sages lot un moys,
Et li aprendent des vies loys,
Et en apries de la nouviele,
Qui asses li sambla plus biele.
Pour la presse, qui estoit grant,
Que n'i entendist li enfant,

1. Éd. A. Keller, Tübingen, 1836, v. 357. Au v. 368, lire *toute jou* avec l'éd. de J. Mirashi, Paris, 1933.

En un vregie font une tour,
Asses plus blanche dune flour.
Li sept art i furent escrit,
Li enfes toute chiou i vit,
Illuec aprist il le grant sens,
Et devint bons fusesijens.
Les ars aprist dastrenomie,
De tout son sens ama clergie,
Il aprist lart de ingremanche,
Del aprendre forment savanche.
Il sot tout le courre des vens,
Des estoiles les elimens,
Et si gardoit bien en la lune,
Et si en disoit la fortune.
Il sot de la dyaletike,
Et si sot les chans de musike.

Remarquons que c'est l'Ancienne et la Nouvelle Loi que l'enfant doit apprendre à côté des sept arts; que ces sept arts « i furent escrit ». Ce dernier thème est celui des signes magiques qui doivent servir à un enseignement merveilleusement rapide. Or, ces signes se retrouvent *Purg.*, 12, 16-69 : vers 18 : « segnato » ; vers 38 : « segnata » ; vers 47 : « segno » ; vers 63 : « segno ».

Le caractère merveilleux de ces signes ressort surtout de 12,64 :

Qual di pennel fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombre e'tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile ?
Morti li morti e i vivi parean vivi :
non vide mei di me chi vide il vero,
quant'io calcai, fin che chinato givi.

Évidemment ces « signes » ne servent plus ici à l'enseignement des sept arts, mais plutôt à un cours de morale illustré. Et, fait bien curieux, à ce qui nous semble, il y a une version des *Sept Sages* qui, elle aussi, détourne les « signes » de leur fonction primitive (l'enseignement rapide des sept arts) pour en faire un moyen d'enseigner la morale : c'est le texte grec, le *Syntipas* [1].

1. Éd. J. Fr. Boissonade, Paris, 1828.

En réalité, la tour aux sept « gironi » du *Purgatoire* ne renie point ses origines. C'est toujours une « tour pédagogique » où le jeune disciple de Virgile, de Caton et de Stace reçoit un enseignement moral non seulement théorique, mais encore pratique, par des illustrations. On lui enseigne les sept péchés capitaux et les vertus correspondantes, et cela par des hauts-reliefs qui paraissent vivre, par des « segni », par des voix invisibles et des songes. En somme, c'est un enseignement par des exemples, et les pénitents eux-mêmes se trouvent disposés sur les sept terrasses comme exemples des divers péchés.

Si donc le poète a, évidemment, voulu représenter un purgatoire (1,66 « che purgan sè sotto la tua balìa »), il lui a certainement donné la forme d'une tour pédagogique, à l'intention du « moi » de la *Divine Comédie*, qui adopte le rôle du jeune prince des *Sept Sages*.

Ce double aspect du purgatoire proprement dit, tel qu'il est décrit à partir du neuvième chant du *Purgatoire* de Dante, est un fait d'observation, non d'interprétation.

7. *Le Disciple prend congé du maître.*

Tous les lecteurs du *Purgatoire* auront remarqué que l'enseignement de Virgile concernant le sept péchés capitaux et les vertus correspondantes se termine par une espèce de couronnement symbolique de l'élève, après quoi le maître disparaît.

Voici le solennel discours d'adieu de Virgile (*Purg.*, 27, 124) :

> Come la scala tutta sotto noi
> fu corsa e fummo in su'l grado superno,
> in me ficcò Virgilio li occhi suoi,
> e disse : « Il temporal foco e l'etterno
> veduto hai, figlio ; e sè'venuto in parte
> dov'io per me più oltre non discerno.
> *Tratto t'ho qui con ingegno e con arte*[1] ;

1. Le vers *Purg.*, 27, 130 : « Tratto t'ho qui con ingegno e con arte » nous semble confirmer tout ce que nous avons dit sur Virgile le magicien ; ces deux mots « ingegno e arte » qu'on trouve accouplés avant Dante ne peuvent se rapporter qu'à des talents surnaturels (p. ex. *Barlaham et Josaphat*, éd. Zotenberg-Meyer, p. 141 : « vivoit par art et par enghien »).

lo tuo piacere omai prendi per duce :
fuor se'de l'erte vie, fuor se'de l'arte
. . . . . .

138 ss.

Non aspettar mio dir più né mio cenno :
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno :
per ch'io te sovra te corono e mitrio. »

Notons d'abord que, si ici Virgile appelle Dante « figlio » et si inversement Dante appelle le poète « Lo dolce padre mio » (*Purg.*, 27, 52), c'est que le *Dolopathos* avait dit (p. 20, 17) :

Sed meminisse debes te artium initia a tuo Virgilio suscepisse decetque te quamquam regem, quamquam alti gloria sanguinis insignitum, quamquam eciam michi sciencia et animi acie coequeris, eum qui te ad ymaginem divini reformavit numinis dum adhuc vixeris revereri. Nec immerito ; si enim amandus et colendus est pater a filio, quia cum carnali coitu sui ipsius inpotentem in lucem protulit, quanto magis est preceptor a discipulo diligendus, qui ei divinorum prestitit noticiam secretorum. Ego autem, quod maius inest, ipsius lucem divinitatis tibi infudi.

Le vers *Purg.*, 27, 139 :

Non aspettar mio dir più né mio *cenno*

suppose de la part du disciple une obéissance complète envers le maître. Le *Dolopathos* y insiste (p. 18, 2) :

Ipse autem cum tantus esset tantusque estimaretur ab hominibus paremque eum sibi in omni facultate Virgilius predicaret, numquam tamen ei consedere voluit vel equari, *sed semper sub virga eius et disciplina mansit*, ac si tunc primum elementa disceret litterarum.

Et plus loin (22, 17) :

Mei quidem propositi meeque voluntatis est, o illustrissime preceptor, tuis semper et in omnibus obedire mandatis.

Le vers final au rythme majestueux

per ch'io te sovra te *corono* e *mitrio*

paraît être une allusion à la double dignité de roi et de philosophe que l'élève vient d'atteindre (p. 21, 6) :

Dum ergo a me dimissus paternum optinueris regnum, exhibeas te in rege philosophum et in philosopho regem, regiam philosophie disciplina temperans maiestatem commendansque philosophiam regie maiestati.

Il s'agit de la couronne du roi et de la mitre du philosophe que l'élève reçoit à la fois.

Quant à l'idée exprimée dans les vers 131 :

lo tuo piacere omai prendi per ducé »

et 140 :

« libero, dritto e sano è tuo arbitrio »,

elle correspond à l'exhortation finale (p. 21, 9) :

omnibus te in quantum licet conformare studeto.

Au départ de Virgile, le disciple verse des larmes (*Purg.*, 30, 49) :

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sè, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute diè'mi ;
nè quantunque perdéo l'antica matre,
valse a le guance nette di rugiada,
che, lacrimando, non tornasser atre.
« Dante, perchè Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora ;
chè pianger ti conven per altra spada. »

Cf. *Dolopathos*, p. 23, 14 :

Tunc ergo alter incumbit alteri, alternant amplexus, ingeminant oscula, singultus commutant singultibus, suspiria suspiriis, lacrimas lacrimis admiscentes, sicque alter ab altero dum deficit se reficit et refectione amici amico refectio generatur. Sed quot ibi suspiria, quot lacrime, quot ibi singultus ab imo pectoris utrimque eruperint, quis enumeret ? Tandem autem post lungum temporis spacium ultimum illud vale facientes Virgilius dimidium anime sue commendat legatis revertiturque ad urbem dimidiatus, cum partem anime sue Lucinium derelinquit. Lucinius vero itinere suo pergens non minus se dolere Virgilio suspiriis ac lacrimis testabatur.

Dante n'a pas seulement emprunté à ce texte le thème des

larmes du disciple au départ du maître, mais encore un geste : celui de regarder en arrière; cf. *Dolopathos*, 23, 25 :

Sed quotiens dum paulatim ab invicem elongarentur, vultibus retroversis in itinere substiterunt, ut saltem mutuis se oculorum aspectibus recrearent!

Purg., 30, 43 :

volsimi a la sinistra col rispitto
col quale il fantolin corre a la mamma,
quando ha paura o quando egli è afflito.

Le jeune prince du *Dolopathos* retourne à sa patrie, où le maître ne saurait le suivre, dans le palais de son père. Dante selon le goût allégorique de son temps a interprété cette scène des *Sept Sages* comme une illustration de l'âme humaine retournant dans sa patrie éternelle.

8. *Consistoro.*

Dans un songe matinal, Dante se voit dans le rôle de Ganymède, un aigle plane au-dessus de lui, prêt à foncer sur lui pour le transporter « al sommo *consistoro* ».

Purg., 9, 28 :

Poi mi parea che, poi rotata un poco,
terribil come folgor discendesse,
e me rapisse suso infino al foco.

Cette curieuse expression se trouve appliquée à l'endroit où les sept sages conduisent l'enfant [1] :

'Li VII sage menerent l'enfant *en consistoire*. Ch'estoit lieus ou on tenoit le parlement des pertenans coses de Rome';

ceci précède immédiatement la description du beau verger où se trouve la tour pédagogique.

Par métaphore, Béatrice appelle du même terme les chœurs des anges (*Par.*, 29, 67) :

Omai dintorno a questo consistorio
puoi contemplare assai, se le parole
mie son ricolte, sanz'altro aiutorio.

1. Éd. Plomp, p. 2*.

Nous croyons être en droit de prétendre que l'étrangeté du terme pour cette chose s'explique par le souvenir du récit-cadre des *Sept Sages* ou plutôt qu'il est une espèce d'allusion métaphorique à ce récit.

9. *Le Vautre sauveur.*

Comme par principe nous séparons partout dans la *Divine Comédie* les personnages visés par la satire des éléments de description des lieux, du cadre où ces personnages se trouvent placés dans le poème, nous diviserons aussi en deux le passage relatif au vautre sauveur (*Inf.*, I, 91-111). Nous séparerons le problème de savoir qui est le personnage visé, du thème où celui-ci se trouve pour ainsi dire implanté. C'est le thème seul qui nous préoccupe pour le moment.

Or, il y a une histoire de vautre sauveur connue dans toutes les nations de l'Europe médiévale, histoire d'origine orientale, qui se prêtait à des interprétations allégoriques. Le passage cité de la *Divine Comédie* suppose une telle interprétation allégorique du récit. Il s'agit de *Canis*, un des récits les plus connus des *Sept Sages*. Il existe même une version des *Sept Sages* où c'est justement le sage Virgile qui raconte l'histoire et en donne l'interprétation allégorique. L'adversaire du vautre est généralement un serpent, mais il existe aussi une version du récit où le vautre combat contre une louve, comme dans la *Divine Comédie*.

Voici une interprétation allégorique de *Canis* qui déjà se rapporte à la destinée de Rome, comme celle de Dante (vers 106-108) [1] :

« Nam tu, o Roma, es tamquam infans, nutrita a tribus nutricibus, scilicet *a misericordia*, *a sapientia*, *a justitia*; serpens qui vult devorare honorem Romanum est ista imperatrix quae vult ponere maculam in gloria vestra; sed *leporarius est filius imperatoris qui pugnat cum colubro*, ne occidatur cetus Romana.

Ce qui est dit ici de Rome, à savoir qu'elle est nourrie par

1. A. Hilka, *Historia septem sapientium*, dans la *Festschrift für Alfred Hillebrandt*, 1913, p. 64.

trois nourrices (comme l'enfant dans *Canis*) qui représentent la miséricorde, la sagesse et la justice, se trouve appliqué au « Veltro » dans la *Divine Comédie* (cf. vers 103) :

> Questi non ciberà terra né peltro,
> ma *sapienza, amore e virtute.*

Le « moi » de l'*Inferno* se trouve identifié dans le passage relatif au « Veltro », avec l'enfant menacé par la bête (serpent ou louve), et sauvé par l'intervention d'un vautre. Il nous semble donc que l'allusion de Virgile à l'histoire *Canis*, ou plutôt à son interprétation allégorique est non seulement probable, mais évidente.

L'interprétation du serpent comme monstre issu de l'enfer (cf. 1, 110) :

> fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
> là onde invidia prima dipartilla

est tout à fait dans le goût de ces interprétations. Le *Roman des Sept Sages* en vers dit (vers 1235) :

> « Un felon serpent *sathanas.* »

Le thème du vautre sauveur faisant partie des *Sept Sages*, récit envahi par la légende virgilienne dès 1200 (*Dolopathos*), nous appellerons ce thème un thème virgilien, au sens large du mot, et nous croyons avoir montré comment et pourquoi le Virgile de Dante, issu de la légende virgilienne, s'en sert pour désigner un personnage de son temps qui aurait eu la mission de sauver l'Italie.

10. *Lucifer et le récit* Roma *des* Sept Sages.

Le procédé par lequel le poète a donné un semblant de vie aux géants automates de la légende virgilienne se trouve aussi appliqué à un thème des *Sept Sages* : l'épouvantail machine de guerre du récit *Roma*.

Voici les caractéristiques du Lucifer de la *Divine Comédie* qui nous permettent de relier cette figure avec la machine de guerre attribuée au sage Genus dans le récit *Roma* :

1) Lucifer paraît de loin un moulin à vent (34, 6);

2) il est appelé « dificio » (34, 7), ce qui signifie machine et plus particulièrement ' machine de guerre ';

3) c'est un géant (34, 30-33);

4) il est d'une laideur repoussante (34, 24);

5) il a trois faces (34, 37-45); l'une est rouge, l'autre d'un blanc jaunâtre, la troisième noire;

6) il est semblable à une chauve-souris qui agite ses ailes et crée ainsi trois vents (34, 49);

7) il mâche trois victimes et a une bave de sang à ses trois mentons (34, 53-57);

8) son corps est couvert de poils (34, 73-75).

L'expression « di vello in vello » permet de supposer qu'il a primitivement un vêtement de peaux d'écureuils comme dans *Roma* (p. ex. éd. Keller, v. 2402). Nous rapprocherons de cette description en premier lieu la version du roman en vers publié par A. Keller (v. 2396) :

Et je ferai un grans engins
Por espoenter Sarrasins.
.....
.....
Cil fist trenchier un vestement
Et le fist taindre erramment.
De qeues a fait porchacier
D'esquirex plus que un millier.
Ensamble les fist atachier,
Et molt cointement arengier,
Et si fist faire deus viaires,
Qui molt furent de lais affaires.
Les langhes en furent vermeilles
Che fu tenu a grans merveilles.
Desus fist faire un mireor,
Ki resplendist contre le iour.
Cil sages se leva matin,
Et se vesti en cel engin, etc.

Le Lucifer de Dante est traité par les deux voyageurs comme une chose inanimée : ils s'en servent comme d'une échelle; ses caractéristiques se rapprochent de celles de la machine de guerre de *Roma*, et ce qui décide tout, l'auteur lui-même l'appelle « machine de guerre ». Ce n'est donc pas seulement

le récit-cadre des *Sept Sages* qui a fourni des thèmes à Dante, mais encore deux récits particuliers : *Canis* et *Roma*.

Conclusion.

Évidemment, les rapprochements entre la légende virgilienne et la *Divine Comédie* qu'on vient de lire ne constituent qu'un choix. On pourrait aller beaucoup plus loin et surtout montrer que les thèmes empruntés par le poète à la légende virgilienne se distribuent sur tout l'*Inferno* et le *Purgatoire*, entremêlés de thèmes pris dans la tradition générale concernant l'Au-delà et comme fusionnés avec eux.

Mais il s'agissait pour nous avant tout de faire accepter par la dantologie, une fois pour toutes, un fait historiquement probable au plus haut degré : les rapports réels et concrets entre la légende virgilienne et la *Divine Comédie*. On doit admettre ces rapports si l'on veut comprendre la structure, à première vue si étrange, de l'Enfer et du Purgatoire de Dante, et si l'on veut trouver la solution d'une longue série de problèmes de détail qui jusqu'ici ont résisté à tous les efforts des commentateurs.

Le point de méthode qui nous est apparu comme le plus important au cours de nos recherches est bien celui-ci : on doit avant tout se procurer une vue d'ensemble de l'Au-delà tel que Dante nous le dépeint. Or, les digressions continuelles occasionnées par les éléments que nous sommes convenus d'appeler satiriques, ont empêché jusqu'ici la majeure partie des lecteurs de se former une telle image. Alors il ne nous reste, à notre avis, qu'à éliminer de notre problème (qui est bien le problème capital de l'origine de la *Divine Comédie*) la partie satirique, les biographies des pécheurs et des saints.

Pour désigner la relation entre la partie satirique et le tableau de l'Au-delà, nous avons dû recourir à des analogies. Nous disons que la première est « implantée » ou bien qu'elle est un élément adventice, quitte à décrire pour chaque thème, la façon dont Dante l'a utilisé pour faire entrer dans l'ensemble le personnage visé par sa satire.

C'est pour n'avoir pas observé la cohésion intime et le caractère traditionnel de l'Au-delà de Dante que la dantologie n'a

pas encore poussé plus loin l'analyse systématique des thèmes traditionnels que le génie de Dante a réussi à fondre dans une fresque gigantesque.

Le Virgile de Dante porte pour nous un masque rigide : celui du grand poète de l'antiquité, l'auteur de l'*Énéide*. C'est ce masque qui nous a fascinés jusqu'ici. — Mais enlevons ce masque : nous verrons apparaître un grand personnage légendaire d'une complexité extraordinaire. — Voici d'abord le magicien de la légende napolitaine et romaine. Il improvise devant nous un talisman de serpent qu'il jette dans le « puits » de l'Enfer (*Inf.*, 16, 109-114 ; cf. Comp., II, 179 « projecta a Marone in fundum putei hirudine aurea »). Il en remonte une chimère qui servira de monture au magicien et à son élève. — Voici Virgile, prophète de la Vierge (*Purg.*, 10, 34 ss.). — Tout l'Enfer de Dante est semé de merveilles virgiliennes, même inutiles pour son objet immédiat qui est de représenter les pécheurs avec les modes de torture qui leur sont imposés.

Mais le trait qui domine dans le personnage du Virgile dantesque c'est bien l'éducateur. Aussi, dans la tour pédagogique même, Dante appelle-t-il Virgile son « dolce pedagogo » (*Purg.*, 12, 3). C'est que le Virgile de Dante est aussi la grande figure légendaire du philosophe et moraliste, du maître de rhétorique et astrologue, du précepteur royal Sindbad, tel qu'il se présente à nous dans les plus anciennes versions des *Sept Sages de Rome*. Ce personnage légendaire s'est enrichi de tous les traits de la légende virgilienne de l'Occident au moment où un clerc occidental a eu l'idée de substituer à ce nom de Sindbad, à la sonorité orientale rébarbative, le nom du non moins légendaire Virgile, maître en rhétorique de Macrobe. Comme nous possédons un document incontestable sur cette fusion, nous dirons que c'est au plus tard vers 1200, dans le *Dolopathos*, que la légende occidentale s'empare du récit oriental, le force à entrer dans l'évolution qui aboutira à la création du personnage dantesque.

Nous voudrions recommander à tous ceux qui auraient l'intention de contrôler nos dires, de commencer par mettre côte à côte quelques versions du thème général de la tour pédagogique, du *Syntipas* grec jusqu'au *Ludus septem sapientum*, et de les comparer avec la tour du *Purgatoire*. On trouvera qu'il y a

là indubitablement comme une chaîne où le purgatoire de Dante figure nécessairement.

Voyez par exemple le thème de la blancheur du mur où sont sculptés les hauts-reliefs à sujets bibliques. Dante y insiste; il parle de « marmo candido e adorno d'intagli » (*Purg.*, 10, 31) et plus loin (*Purg.*, 10, 70) :

> io mossi i piè dal loco dov'io stava
> per avvisar da presso un'altra *storia*
> che diretro a Micol mi *biancheggiava*.

Le même thème de la blancheur se trouve dans le *Syntipas* [1] et en outre dans le *Roman des Sept Sages* (v. 365) :

> « En un vregie font une tour
> *Asses plus blanche d'une flour.* »

Quand le « moi » de la *Divine Comédie* s'écrie (*Inf.*, 1, 79) :

> Or se, tu quel Virgilio e quella fonte,
> Che spandi di parlar si largo fiume,

il faut s'imaginer que le poète Virgile représente ici celui que le roi des *Sept Sages* [2] appelle : « Sindebar facundissime ! » — Et n'oublions pas que dans le *Dolopathos* Virgile a pris manifestement la place de ce Sindebar ou Sindbad dans le récit-cadre des *Sept Sages*.

R. PALGEN.

---

1. Éd. Eberhard, p. 188 : λευκότητι καταγλαίσας...

2. *Historia septem sapientium*, I, éd. Alfons Hilka, Heidelberg, 1912, p. 2, 3.

MÉLANGES

« *LES PIEDS BLANCS* »

J'ai reçu de M. A. Fourrier, assistant à la Faculté des Lettres de Paris, la communication que voici : elle apporte un précieux complément à l'étude que j'ai présentée en 1949 à mon confrère E. Hoepffner, et que j'ai réimprimée dans mes *Études de littérature française* (p. 53-6), sur une expression restée longtemps obscure :

« J'ai trouvé par hasard dans le post-scriptum d'une lettre de Gui de la Poissonnière à Hubert de Burgh, justicier d'Angleterre, lettre datant de l'automne 1220, une allusion aux « pieds blancs » qui semble être, dès cette époque-là, une locution proverbiale : « *Sciatis quod non sum equus cum quatuor pedibus albis* » etc. (Cartellieri, *Philipp II. August*, t. IV, p. 649-50). »

Dans la lettre de Gui de la Poissonnière, qui est conservée au Record Office (Ancient Correspondance, I, 187) et que A. Cartellieri a publiée intégralement, il est exposé que le roi de France peut mettre le siège devant le château de Rochefort. Par suite, continue Gui, « quam graves expensas in dicti castri munitione oportet me sustinere, discretionem vestram omni precum instantia exoro, quatinus dominum regem Anglie deprecamini, ut quantum sibi placuerit, mihi de averio suo succurat, ut inde valeam inantea fideliter et commode in servitio suo perseverare et manere. » Et après avoir donné d'autres informations, closes par *Valete*, il termine en affirmant sa fidèle vigilance (sous la condition évidemment que la générosité du roi anglais faciliterait cette fidélité) : « Sciatis, quod non sum equus cum quatuor pedibus albis et, Deo juvante, super hoc mihi pro posse meo cavebo sicut per capellanum domini T. Crispini michi nuper significavistis. »

Le sens de l'expression n'est pas douteux : il s'agit d'une passe difficile et Gui ne faillira pas en ce « grand besoin » comme pourrait le faire un cheval à quatre balzanes. La comparaison et l'emploi qu'on en pouvait faire pour renforcer ou dissiper une incertitude sur la permanence d'une fidélité sont ainsi bien établis près de 250 ans avant que Villon s'en servît à son tour.

Mario ROQUES.

DU SUBJONCTIF D'IMMINENCE CONTRECARRÉE A UN PASSAGE DU *TRISTAN* DE BÉROUL

Entre futur et futur prochain, entre futur prochain et imminence, la frontière n'est pas nette et ne peut l'être.

Entre futur et futur prochain — l'ultérieur, selon la terminologie de Damourette et Pichon — la différence est plutôt psychologique que chronologique [1].

Ne peut-on, cependant, parler d'une distinction, chronologique, celle-ci, dans le champ même de l'ultérieur, entre imminence et futur prochain ? A ce sujet, une fin de non-recevoir paraît incluse implicitement dans les quelques lignes suivantes : « En somme, tous les phénomènes exprimés par l'ultérieur apparaissent comme imminents ; c'est ce qui avait amené M. Gougenheim à adopter pour ce tiroir le nom de *futur prochain*, proposé par l'abbé Antonini. Pour nous, nous ne croyons pas que cette dénomination doive être conservée ; en effet, le sentiment d'imminence contenu dans l'ultérieur ne provient pas de la proximité chronologique de l'événement qu'il exprime, mais du point de vue présent dont on considère cet événement [2]. »

Sans doute pourra-t-on déjà dire que, sur le plan du langage, le contexte se charge, le plus souvent, de préciser les circons-

1. J. Damourette et E. Pichon, *Essai de grammaire de la langue française*, § 1768.

2. *Op. cit.*, t. V, p. 280. — De même, la *Syntaxe du français moderne*, de G. et R. Le Bidois, § 752, dit que l'auxiliaire *aller* « énonce la futurition imminente » et ajoute : « c'est cette périphrase verbale qui tient lieu régulièrement de futur prochain ».

tances et de mieux définir le moment; mais, si nous laissons de côté les ressources du lexique, la langue elle-même n'a-t-elle pas forgé des moyens susceptibles de faire sentir la nuance qui, dans la marge du futur prochain, distingue l'imminence ?

Pour exprimer le futur prochain[1], ou « l'ultériorité sans qu'il y ait déplacement dans l'espace », le français moderne recourt surtout à l'auxiliaire *aller*, au présent ou à l'imparfait — *s'en aller* est plus rare et teinté d'affectivité[2]. *Être sur le point de* est, de par ses éléments sémantiques, plus précis et, de toute façon, lui seul peut intervenir s'il s'agit de conjuguer au futur. Par le fait, *être sur le point de* indique l'imminence de l'acte ; *aller* pas nécessairement : *je vais partir* (dans une heure, dans une minute, etc.) ; le contexte ou des adjonctions lexicales se chargent, à partir du moment présent, de déplacer un repère sur la durée du futur prochain[3].

Il y a un cas, cependant, où l'auxiliaire *aller* implique non pas un futur prochain restant ouvert sur le futur, mais l'imminence réelle de l'action exprimée par l'infinitif : c'est lorsque, en dehors du style indirect, l'auxiliaire se trouve à l'imparfait. Et ici, il nous suffit de recourir à la précieuse thèse de M. G. Gougenheim sur les périphrases verbales du français, dont certaines pages nous décrivent les valeurs et les emplois de l'auxiliaire *aller* à l'imparfait. Nous résumerons d'abord cet exposé, en modifiant, pour notre commodité, l'ordre des données et en simplifiant les exemples[4].

A) Si l'on néglige le style indirect, où l'imparfait de l'auxi-

---

1. Voir dans F. Brunot, *La Pensée et la langue*, 3e éd., p. 469, l'énumération des moyens courants d'exprimer le futur prochain. — Sur les deux sens de *aller* au présent, « proximité de l'action » et « véritable futur prochain », voir G. Gougenheim, *Les Périphrases verbales de la langue française*, Paris, 1929, p. 106.

2. Beaucoup plus rarement à d'autres formes verbales : voir, dans la langue populaire ou dans celle des XVIe et XVIIe s., quelques exemples chez Damourette et Pichon, § 1644. — Sur l'auxiliarité réelle de *aller* dans ces cas, voir *ibid.*, § 1650. *Aller* auxiliaire de l'extraordinaire (*ibid.*, § 1652 et ss.) ne nous intéresse pas ici.

3. Voir, par ex., une phrase où l'auxiliaire exprime l'imminence chez Damourette et Pichon, § 1768.

4. *Op. cit.*, p. 108 et ss.

liaire a une valeur qui correspond à celle du présent, « l'imparfait du verbe *aller* suivi d'un infinitif signifie qu'une action *était sur le point* de s'accomplir, mais est restée en suspens par suite d'un empêchement » [1].

Cet empêchement est parfois, mais rarement, implicite, et se dégage alors facilement du contexte :

Vais-je lui réciter tout haut sa pensée pour le confondre ? Attention ! j'allais commettre une maladresse de plus. (Colette.)

Le plus souvent, cet empêchement est exprimé formellement, de diverses façons :

Sans le secours du ciel... j'allais encore faire quelque brusquerie.
J'allais commencer une histoire, quand il m'interrompit pour me dire...
J'allais vous parler... mais je ferais...
Et comme j'allais courir... je vis qu'il faisait retraite.
Je m'en allois vous apprendre cette nouvelle, si vous ne m'aviez prévenue (Mme de Sévigné).

— tour illogique, fait remarquer M. Gougenheim, exprimant la raison qui a empêché l'action de s'accomplir par une proposition subordonnée de condition.

Le sujet parlant aura le plus souvent recours, me semble-t-il, à *sans* (suivi d'un substantif) et à *quand* (introduisant une proposition avec verbe au prétérit ou au présent historique).

B) M. Gougenheim accorde la même valeur à l'auxiliaire *aller* à l'imparfait — « signifie qu'une action *était sur le point* de s'accomplir » — lorsqu'on n'a connu l'action qu'à ce moment :

... il veid un pauvre et misérable condamné à mort que l'on alloit exécuter pour avoir fait une faulse lettre de change (1608) [2].

---

1. Damourette et Pichon ne s'attardent pas à ce cas.

2. M. Gougenheim ne donne que cet exemple; il nous semble qu'on n'y trouve pas exactement le même cas que dans les phrases du parag. *A*. Comp. ci-dessous, p. 403. — Nous ne nous attarderons pas à étudier d'une manière plus approfondie les diverses valeurs de *allait* + infinitif en français moderne ; le cas du parag. *A* nous intéresse seul ici. Pour le reste, on pourra se reporter à Damourette et Pichon, *op. cit.*, § 1644 et ss. et 1798 et ss., et à G. et R. Le Bidois, *Syntaxe du français moderne*, t. I, p. 526.

Remarquons que dans ce dernier cas l'action reste possible, ou probable, ou de réalisation assurée. En *A,* au contraire, par suite de l'interposition de l'empêchement, l'action est définitivement suspendue : il s'agit d'une imminence contrariée qui s'exprime, et c'est normal, par un couple, au même titre que les hypothétiques avec *si* — la condition pouvant aussi, dans certains cas, ne pas être explicitée. Les couples exprimant l'imminence contrariée sont d'ailleurs proches des couples de l'hypothèse, et c'est pour cette raison qu'on en est arrivé parfois à ce tour « illogique », dont s'étonne M. Gougenheim.

*
* *

Que faisait, dans de pareils cas, l'ancien français ?

Il ne pouvait recourir à l'auxiliaire *aller,* puisque c'est au XVe siècle que la périphrase *aller* + *infinitif* pour indiquer le futur prochain prend son développement [1].

On pourrait croire un instant que le moyen français, tout au moins, se servait d'un couple encore utilisé aujourd'hui : principale avec verbe à l'imparfait de l'indicatif, accompagné d'une subordonnée introduite par *si* (*se*) avec verbe au plus-que-parfait du subjonctif (ou, aussi, à l'époque moderne, au plus-que-parfait de l'indicatif). En effet, dans sa belle thèse sur les phrases hypothétiques, M. R. L. Wagner, étudiant les phrases du type *Se n'estoit por Carlon, le chief avriez tranché,* nous invite, à bon droit, à en distinguer « celles qui nous offrent, dans la principale, un imparfait d'*imminence* qui, lui, s'explique par la volonté de rendre plus dramatique l'éventualité d'une conséquence fictive en l'inscrivant dans un temps du *Realis* » [2].

---

1. G. Gougenheim, *op. cit.*, p. 85.

Damourette et Pichon, *op. cit.*, § 1643, en donnent quelques exemples à partir du XIIe s., mais ces témoignages sont isolés, et certains d'entre eux sont discutables. On pourrait ajouter à cette collection, me semble-t-il, malgré les réserves de Damourette et Pichon, *op. cit.*, § 1771, les paroles du fou dans le *Jeu de la Feuillée,* éd. Langlois, v. 514 et ss.

A ! hai ! Chis a dit c'on me manse
Le gueule. Je le vois tuer.

2. R.-L. Wagner, *Les phrases hypothétiques commençant par « si » dans la langue française des origines à la fin du XVIe siècle,* Paris, 1939, p. 256.

Mais s'agit-il bien d'un « imparfait d'imminence » dont l'action a été empêchée par l'événement exprimé par la subordonnée ?

Voici quelques exemples empruntés à M. E. Lerch, qui a été amené, lui aussi, à étudier ce type de phrase [1]; ils jalonneront, en même temps, l'histoire de cette construction :

Tuit estoient perdu, se ne fust li cuens d'Anjou... qui les ala rescourre et les enmena sauvement. (Vie de saint Louis, § 296.)

Si jours estoient cours, se briefment n'eust heu secours. (Machaut.)

Si le duc d'Orleans eust marché cent pas, ils passoient outre la riviere. (Commines.)

C'étoit fait du fils d'Ulysse, il alloit porter la peine de sa témérité et de son emportement, si Minerve... n'eût déterminé la victoire en sa faveur. (Fénelon.)

etc., jusqu'à l'époque contemporaine.

Je ne pense pas qu'on puisse parler ici exactement d'imparfait d'imminence : il s'agit plutôt d'un imparfait de certitude inéluctable, mais en trompe-l'œil. On présente comme un fait réalisé, et même classé, ce qu'une seule condition pouvait empêcher et, en réalité, a empêché ou, plutôt, « retiré » de la réalisation-mirage, fait revenir en arrière vers le néant définitif, dont tout, pourtant, semblait affirmer qu'il sortait pour se fixer dans le *Realis*. Bref, on insiste moins ici sur l'imminence d'un acte que sur l'inéluctabilité, apparente, de l'accompli : on se place un cran plus avant. Dans les phrases citées, on ne pourrait introduire la périphrase du futur prochain avec *aller* sans altérer cette nuance du définitivement accompli en trompe-l'œil. L'exemple de Fénelon est tout à fait caractéristique, qui accole les deux nuances, sans les confondre, et qui montre bien qu'il s'agit, d'une part, d'un résultat et, d'autre part, d'un acte presque déclenché.

M. R. L. Wagner a bien mis en lumière l'effet dramatique produit par cette construction et sa valeur stylistique. Le couple *allait* + *infinitif... quand* (*mais*, etc.) exprimant l'imminence contrecarrée relève moins de la stylistique, quoiqu'il dégage, lui aussi, un effet dramatique, assurément moindre, mais de même nature.

Et puis, pour en revenir à la question qui nous intéresse, à

1. E. Lerch, *Historische Französische Syntax*, II, 192 et ss.

quelle époque apparaît cet imparfait de réalisation antidatée ? M. Wagner nous dit : « Nous en rencontrons les premiers témoignages au début du XIVe siècle, soit à l'époque où les prosateurs commencent à prendre conscience des ressources expressives de la langue et font vraiment œuvre d'écrivains. » Mais, parmi les exemples qu'il rassemble, M. Lerch cite un extrait du *Cleomadés*, qui nous amènerait donc dans la seconde moitié du XIIIe siècle et nous mettrait en présence d'une œuvre en vers :

Se confors i peüst valoir,
Bien en faisoient leur povoir.

Apparemment, c'est bien de l'imparfait de réalisation dramatique antidatée qu'il s'agit. Reportons-nous, cependant, à l'œuvre. Voici, d'après le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal, le passage intéressant : Cléomadès vient de perdre Clarmondine et manifeste le plus grand désespoir ; chacun essaie de le consoler, notamment ses sœurs,

Qui veïst ses serours plorer
Et lui, tout en plorant, baisier,
La maniere deüst prisier
De leur douz reconfortement,
Tant le faisoient doucement.
Se confors i peüst valoir,
Bien en faisoient leur devoir.
Mais confors n'i valoit noient,
Car entre leur bras si souvent
Se pasmoit que c'estoit pitiez.

Il faut comprendre : « Si le fait de réconforter avait pu être de quelque utilité [Cléomadès aurait été quelque peu soulagé, car] elles faisaient certes tout ce qu'elles devaient [pour le consoler]. »

Cet exemple, on le voit, n'appartient pas du tout à la même catégorie que les autres. Il s'agit ici d'une présentation hypothétique, la conséquence fictive n'étant pas explicitée. Il n'y a aucun lien grammatical direct entre *Se... peüst* et l'imparfait *faisoient*, qui, lui, est un véritable *realis*.

Jusqu'à nouvel ordre, M. R. L. Wagner a donc eu raison de considérer que le type de phrase *Tuit estoient perdu, se ne fust li*

cuens d'Anjou n'apparaît pour la première fois que dans des textes du début du XIVe siècle.

*
* *

Dans de nombreux cas où nous emploierions *aller* + *infinitif*, l'ancien et le moyen français utilisaient tout simplement le futur ; cet usage ne nous retiendra pas ici.

Mais, en ancien français, les auxiliaires *deveir* et *voleir* pouvaient exprimer, comme notre *aller*, un futur prochain [1]. Peut-être trouverons-nous donc des phrases du même type que celui dont il était question avec *aller* à l'imparfait. En voici, en effet, quelques-unes :

Cist hom fu en peril de mort
En la mer, ou devoit noier ;
Ge li aidai, nel quier noier.
(Barb.-Meon, I, 88, 41, apud *TL*.)

... Pierres de Braiecuel, qui fu feruz d'une pierre de mangonel el front et dut estre morz ; mais il gari par la volenté de Dieu (Villehardouin, § 396, éd. E. Faral, qui traduit « et faillit être tué ; mais il guérit... »).

— la phrase est citée, avec d'autres, par M. Gougenheim, qui ajoute que *devoir* « sert à marquer une action qui a été sur le point de se réaliser, mais ne s'est pas réalisée effectivement ».

... et rompi le vent par force les voiles et le mast... si que la nef dut estre perie. Mais Dieu le glorieux... les mena a rive de celle terre sans nul peril. (*Ch. pap.*, 78, 23, apud *TL*, s. v., *devoir*.)

Ja devoient la mer passer
Quant de Grece vindrent message,
Qui respitierent le passage
Et le roi et ses janz retindrent.
(*Cligés*, 6706 et ss.)

Navrés estoit d'un roit espieu burni,
Chaoir voloit del destrier arabi
Quant .I. borgois en ces bras le saisi.
(*Raoul de Cambrai*, 3525 et ss., cit. par M. Gougenheim.)

Des exemples de cette nature sont relativement rares [2], sur-

1. G. Gougenheim, *op. cit.*, p. 85 et ss.
2. Voir encore l'un ou l'autre texte s. v. *devoir*, *TL*, II, 1891. Voici un

tout avec l'auxiliaire *vouloir*. Songeons, en effet, qu'avec beaucoup de verbes, l'équivoque sémantique surgissait facilement [1].

*
* *

Fréquente, au contraire, me semble-t-il, est la construction suivante, qu'aucun grammairien, si je suis bien informé, n'a relevée ni commentée. On la trouve déjà dans *Gormont et Isembart* [2]

Ja l'eüst mort le bon vassal,
Quant survint le viel Bernard.
(Éd. Bayot, 559-560.)

Sempres fust reis quant Guillelmes i vient [3].
(*Coronement Looïs*, éd. Langlois, 113.)

Abatuz fu li rois de son destrier,
Ja n'i montast a nul jor desoz ciel
Quant i sorvint li marchis Berengiers.
(*Charroi de Nimes*, éd. Perrier, 351 et ss.)

Mis fussent cist premier a desconfisement,
Quant l'amirans i vint tost et apertement.
(*Buevon de Commarchis*, éd. Scheler, 268-270.)

Vers Malatrie fust Gerars moult tost guenchis,
Quant Sarrazin le virent ça sis, ça set, ça dis,
De lui grever fu moult chascuns entalentis.
(*Ibid.*, 2769 et ss.)

Ja fust l'enfes Gerars mors ou loiiés ou pris,
Quant cil vinrent poignant que je ci vous devis
(*Ibid.*, 2797 et ss.)

---

exemple intéressant, que je dois à l'une de mes étudiantes de Gand; on notera qu'ici c'est la principale qui exprime l'empêchement : *Or avint que en son sacrement il* [le prêtre] *se pasma. Quant je vi que il vouloit cheoir, je, qui avoie ma cote vestue, sailli de mon lit touz deschaus, et l'embraçai, et li deis que il feist tout a trait et tout belement son sacrement.* (Joinville, *Hist. de s. Louis*, LX, § 300.)

1. On sait que dans d'autres domaines, romans où autres, *vouloir* indique le futur immédiat, ou est devenu l'élément du futur périphrastique : cf. E. Bourciez, *Éléments...*, § 563 *d*; etc.

2. Sauf erreur, on ne la rencontre pas dans le *Roland* de *O* ni dans *Aucassin et Nicolette*.

3. Comp. v. 75 et 76 :

Arneïs vuelt son dreit seignor boisier,
Sempres iert reis, que Franceis l'ont jugié.

Karles l'entent, tos li mua li vis ;
Huon esgarde, le damoisel de pris,
Sor une table voit .I. cotel jesir,
Isnelement a .II. main le saisi ;
Ja en ferist Huon parmi le pis,
Quant li dus Nales fors des puins li toli.
(*Huon de Bordeaux*, éd. Guessard et Grandmaison, p. 39) [1].

Dans toutes les phrases citées, la construction traduit un acte et elle évoque même des moments particulièrement dramatiques : il n'est donc pas étonnant qu'elle apparaisse surtout dans l'épopée. Cependant, elle ne manque pas dans les romans :

Ja se refust [Dido] el cors ferue,
Quant ses meschines l'ont tenue.
(*Eneas*, éd. Salverda de Grave, 2079-2080.)

Dans l'exemple qui suit, l'écrivain nous présente comme l'aboutissement de faits antérieurs l'événement qui, au dernier moment, empêche l'action de la principale de se produire :

[dans un combat, Aumont vient d'arracher à Charlemagne son heaume, et voici l'empereur, *le chef tout nu*, à la merci de son adversaire]

Aumes tint Karle qui molt ert irascu
Et li rois lui, molt s'est bien desfendu.
Huimais eüst Karles li rois perdu,
Quant Rollandins ot ja tant coreü
Desor Morel que Namlon ot tolu,
Si con Dex volt, li vrais pere Jesu,
Qui ne volt mie que Karles fust vencu,
Que Rollandins est sor als enbatu.
(*Chanson d'Aspremont*, éd. Brandin, 6002 et ss.)

Exemple intéressant : le subjonctif *eüst perdu* a gardé ici sa valeur primitive d'hypothétique plutôt qu'il n'a acquis la nuance d'imminence, et nous voyons aussi comment a pu se produire le passage de l'une à l'autre.

Au XIVe siècle encore :

Si porta [*Theseüs*] le boivre [*empoisonné*] a sa bouche.

1. Exemple que je dois à M. P. Ruelle.

Beü l'eüst sans demoree,
Quant li rois au poing de l'espee,
Que li damoisiaus avoit çainte,
Connut son fils ....
.....
Li rois saisi le maderin.
(*Ovide moralisé*, éd. C. De Boer, VII, 2100 et ss.)

Quand nous considérons le couple [imparfait du subjonctif + *quant*], nous sommes bien en présence d'un subjonctif d'imminence contrecarrée. Il faut nécessairement traduire, en français moderne, pour rendre la nuance exacte : « le bon vassal allait le tuer, quand survint le vieux Bernard. » Le cas est le même s'il s'agit d'une proposition négative, et il faut comprendre : « il n'allait plus jamais y remonter, lorsque survint... »; si l'on transpose : « le destin allait décider qu'il n'y remonterait plus jamais... »

Le couple [imparfait du subjonctif + *quant*] offre des caractères absolument personnels, caractères acquis, mais très nets. Il signifie qu'un événement allait se produire, mais qu'il a été empêché à l'ultime seconde par un autre événement qui, par sa réalisation même, le condamne définitivement à ne jamais s'accomplir. Cette valeur apparaît nécessairement incluse dans le couple, si on l'analyse en fonction du système de la langue.

Ce couple [imparfait du subjonctif + *quant* avec indicatif] se situe entre le couple hypothétique [imparfait du subj. + *se... ne* avec l'imparf. ou plus-que parfait du subj.] et le couple [imparfait ou prétérit de l'indic. de l'auxiliaire *devoir* suivi d'un inf. + *quant* avec indic., ou + *se... ne* et subj. du passé], logiquement, formellement et syntaxiquement.

Reprenons un des exemples :

Mis fussent cist premier a desconfisement,
Quant l'amirans i vint tost et apertement.

Et comparons les valeurs respectives après transposition :

I Mis fussent... Se n'i venist...
II Mis fussent... Quant l'amirans i vint...
III Cist premier devoient estre mis... Quant l'amirans i vint...

Le type I est logique : il établit un lien rigoureux, de

nature dialectique, entre la condition qui ne s'est pas réalisée et la conséquence fictive; il n'insiste pas sur l'imminence de cette conséquence.

Comme nous l'avons déjà vu, le type II est probablement, quant à son origine, proche du type I, puisqu'il renferme un subjonctif de même nature, mais il a acquis des caractères tout à fait originaux. Le lien qui unit les éléments du couple est logique et dramatique : la subordonnée, qui indique de façon péremptoire l'irruption d'un événement, ne suspend pas seulement l'action exprimée par le verbe de la principale, mais la brise; le subjonctif imparfait dit immédiatement qu'il s'agit d'une conséquence définitivement irréalisée et entre les deux éléments du couple s'établit nécessairement un rapport, implicite, de cause à effet.

Comparons cette phrase :

> Arneïs trueve molt bien apareillié :
> En talent ot qu'il li colpast le chief,
> Quant li remembre del glorios del ciel
> Que d'ome ocire est trop mortels pechiez.
> (*Cour. de Louis*, 124 et ss.)

D'autre part, lorsque *mais* apparaît et non *quant* :

> La nostre gens fust ja de ces griement requise,
> Mais arrier se retraient com gent d'armes aprise.
> (*Buevon de Comm.*, 2828 et ss.)

le lien logique reste plus nettement marqué, la ponctualité chronologique et l'évidence dramatique sont moins évidentes. Comparons ici aussi ces vers du *Roman de Renart*, à rapprocher des vers 124 et ss. du *Couronnement de Louis* :

> Ferir le cuida en la teste,
> Mes d'autre part li cous s'areste.

Le *quant* du type II est, en même temps, adversatif et temporel. Par la présence du subjonctif, l'imminence, tout en étant nettement sentie grâce à l'irruption de la proposition avec *quant*, est moins clairement exprimée ou, plutôt, moins instantanément évidente que dans le type III : c'est ce qui explique la présence fréquente de particules ou adverbes comme *ja*,

sempres, *moult tost*, etc. L'imminence est indiquée par le couple et non par le subjonctif seul.

Le type III, lui, néglige le lien logique pour insister d'abord, avec une précision toute chronologique, sur l'ordre des événements. Le couple [*devoit* et infinitif + *quant*] quoiqu'il exprime le plus souvent une imminence anéantie, ne le fait pas nécessairement : il peut établir une simple coïncidence entre l'imminence de l'action exprimée par l'infinitif et l'interposition de l'action exprimée par la subordonnée. C'est ce qui explique la façon qu'a M. E. Lerch de commenter l'exemple de *Cligés*, dont il ne cite que les deux vers suivants :

> Ja devoient la mer passer,
> Quant de Grece vindrent message

« als das Hauptereignis eintrat, war ein anderes Geschehen noch im Gange, oder noch nicht zum Abschluss gelangt ».

Pour avoir, sans incertitude, l'imminence anéantie, il nous faudrait : **devoient passer... se n'i fussent venu message*. Voyez d'ailleurs, plus haut, la suite du texte : *Qui respitierent le passage*, vers nécessaire ici pour marquer l'incidence réelle de l'arrivée des messagers sur l'action de passer la mer — vers qui aurait été inutile avec une construction du type II : **Ja passassent la mer... quant...*

Quoiqu'il s'agisse d'un système de langue différent, on peut aussi songer ici au couple contemporain [*allait* et infinitif + *quand* ou *lorsque*] dans des phrases comme celles-ci : *il allait partir quand nous sommes passés devant chez lui* [1]. En d'autres termes, le *quand* du type III est souvent adversatif et temporel, mais pas toujours nécessairement adversatif.

Ne négligeons pas non plus les nuances stylistiques respectives.

Le type I, tout logique, est sous le signe du raisonnement. Le type III, soucieux de chronologie, est plus mouvementé. Le type II est le plus dramatique ; sa valeur affective est plus puissante parce qu'il nous maintient sur deux plans : le plan de l'hypothétique ou du fictif et le plan du réel et du mouvement ; il y a même presque contradiction dans l'accolement

1. Comp. ce que dit M. E. Lerch, *Hist. Franz. Syntax*, I, 302-304.

d'un *ja* ou d'un *sempres* à un subjonctif de l'irréalisé. C'est une affectivité du même ordre que l'on relève dans les phrases du type *Tuit estoient perdu, se ne fust li cuens d'Anjou* : mais, en comparaison du couple précédent, les facteurs sont pour ainsi dire inversés, puisque la principale, qui exprime un événement non réalisé, contient un temps du *realis*, tandis que l'événement réel est exprimé par la proposition au subjonctif, sous forme négative, il va de soi.

*
* *

Une fois de plus, l'esthétique littéraire va confirmer l'analyse linguistique, tout en tirant profit de cet effort

Les éditions du *Tristan* de Béroul impriment comme suit les vers 1987 et suivants, qui nous racontent ce qui se passa dans la loge de feuillage lorsque le roi Marc, ayant appris par un forestier la retraite des amants, surgit plein de colère [1] :

. . . . . .
L'espee nue an la loge entre.
Le forestier entre soventre,
Grant erre aprés le roi acort : *E*;
Li ros li çoine qu'il retort.
Li rois en haut le cop leva,
Iré le fait, si se tresva. *E*;
Ja decendist li cop sor eus, *E* :
Ses oceïst, ce fust grant deus.
Qant vit qu'ele avoit sa chemise
Et q'entre eus deus avoit devise,
La bouche o l'autre n'ert jostee,
Et qant il vit la nue espee
Qui entre eus deus les desevrot,
Vit les braies que Tristan ot :
« Dex ! » dist li rois, « ce que puet estre ?
Or ai veü tant de lor estre,
Dex ! je ne sai que doie faire,
Ou de l'ocire ou du retraire.

(Et le monologue du roi continue jusqu'au vers 2038.)

1. Texte de l'édition Muret-Defourques, CFMA, 1947; en marge, variantes de l'éd. A. Ewert, Oxford, 1939.

Pauvre chose que ce texte! L'inspiration de Béroul, ou de son devancier, fut bien misérable au moment le plus dramatique et le plus pathétique! Quoi! L'épée est levée... et voici d'abord l'auteur qui épilogue de façon banale et importune (« Le coup serait descendu sur eux, s'il les avait tués, ç'aurait été grand deuil », traduit M. Defourques)... et puis voici le roi Marc, statue de pierre au geste suspendu, qui se met à égrener tous les détails réconfortants, depuis la chemise jusqu'aux braies... et qui, à la suite de cet inventaire, s'oublie en de profondes réflexions. A l'instant même où le roi Marc ne s'appartient plus, tout se passe en considérants : un bilan de fin d'année. C'est un affront à l'art d'écrire.

Tout change, et Béroul est réhabilité, *Berolus vindicatus*, si on lit :

. . . . . .
Li rois en haut le cop leva
— Ire le fait, si se tresva.
Ja decendist li cop sor eus,
Ses oceïst, ce fust grant deus,
Quant vit qu'ele avoit sa chemise
Et q'entre eus deus avoit devise,
La bouche o l'autre n'ert jostee
Et qant il vit la nue espee
Qui entre eus deus les desevrot,
Vit les braies que Tristan out...
« Dex! » dist li rois, « ce que puet estre? [1]
. . . . . .

Nous avons, en effet, au vers 1993, non pas un subjonctif logique — combien malencontreux! — mais un subjonctif de l'imminence contrecarrée, subjonctif essentiellement dramatique, le seul de mise,

Le coup allait fondre sur eux

et l'auteur ne peut s'empêcher de le voir déjà au bout de sa trajectoire,

1. Les grandes capitales ne sont pas toujours logiquement distribuées, semble-t-il, dans notre manuscrit, mais il est de fait qu'il y en a une au début de ce vers... et elle est très significative.

Il allait les tuer, ç'aurait été grand malheur [1]

quand, à l'extrême pointe de cet ultime moment, comme la main du Seigneur lors du sacrifice d'Abraham, le tableau des amants — que Marc n'avait pas encore réellement vu jusque-là, aveuglé qu'il était par sa colère — ce tableau le frappe, avec la rapidité et l'efficacité d'une balle en plein front. Le tableau tout entier. Mais l'écrivain, lui, a bien dû donner les détails l'un après l'autre, dans une certaine confusion, traduite par la construction « accumulée » — confusion qui serait du très grand art, si elle ne résulte pas de la manière « décousue » selon laquelle écrit parfois Béroul ou le jongleur récitant qu'il remanie.

Ainsi, nous sommes en plein drame, et non empêtrés dans une terne logique.

L'épée retombe, plus jamais elle n'atteindra les amants, l'épée que la colère avait fait brandir — *Ire le fait* —... et l'on ne réfléchit pas dans la colère. Maintenant se produit, tout naturellement, dans le cœur du roi Marc la détente, puis se tisse dans son esprit la réflexion, car sa colère a perdu toute virulence, véritable précipité tombé au fond de son âme sous l'action de la découverte qui, tout à coup, l'a illuminé [2].

---

1. *Ses* n'est pas *se* (< si) *les*, enclise rare, mats *si* (< sic) *les*, fréquente. Notez la différence entre *decendist*, *oceïst*, verbes d'action, et, d'autre part, *fust*; comp., plus haut, dans la phrase de Fénelon, *c'étoit fait — il alloit porter*.

2. Le vers 1992 pose, en effet, un autre problème philologique. Les éditions lisent *irè* et leurs glossaires respectifs traduisent *tresaler* (*soi*) par « défaillir » — « to faint »; donc : [le roi] le fait en colère et défaut ou défaille — ce que je ne comprends pas.

Il est certain qu'il faut lire *ire*, substantif. L'adjectif n'est jamais *iré* chez Béroul : toujours *irié* et, qui plus est, se conformant toujours aux règles de la déclinaison. Voyez *iriez* 1029, 1985, 2814 et 2080 (*iriez : piez*) au cas sujet; *irié* 145 (*: pechié*) et 3090 (*: pié*) au cas régime. Donc : la colère le fait, la colère le [lever le coup] lui fait faire.

Ire est aussi, probablement, sujet de *se tresva*, mais le sens de ce verbe n'est pas sûr. Si on lui donne son sens habituel, « défaillir, se dissiper, passer », on traduira : « la colère le lui fait faire, et puis elle passe », annonçant donc ce qui suit, et trouvant un écho dans les vers 2011-2012 : *Corage avoie*

Il n'y a pas de barrière entre linguistique, critique des textes et esthétique littéraire : rétablissons ou maintenons l'unité de la Philologie.

ALBERT HENRY.

---

d'eus ocire ; Nes tocherai, retrairai m'ire. Mais alors, ce vers, deuxième vers de couplet, il est vrai, briserait quelque peu le mouvement dramatique.

Si l'on veut considérer *tresaler* comme un hapax sémantique, on traduira « aller trop loin, dépasser les bornes » ou (si l'on considère que le sujet de *se tresva* est le roi) « sortir de ses gonds, se déchaîner, perdre tout contrôle ». La première interprétation a l'avantage de garder au verbe son sens habituel.

COMPTES RENDUS

Raffaële DE CESARE, **Glosse latine et antico-francesi all « Alexandreis » di Gautier de Châtillon**; Milan, Società editrice « Vita e Pensiero », 1952; in-8, 110 pages.

Un manuscrit de l'*Alexandréide* de Gautier de Châtillon, conservé au chapitre de la cathédrale de Novare sous le nº 44, contient des gloses marginales où le latin et le français se mêlent curieusement en une même phrase, et des gloses interlinéaires dont 600 environ donnent la traduction française de mots latins. Cette copie, déjà vue par plusieurs érudits, n'a pas suffisamment retenu leur attention : M. Raffaële de Cesare a été bien inspiré de l'étudier. Le livre où s'est inscrit son travail comprend une introduction, suivie du texte des gloses (marginales d'abord, interlinéaires ensuite) où se trouvent des éléments français. Il est complété par un index descriptif de 111 manuscrits de l'*Alexandréide*, — un index « des auteurs et des personnes », — un index récapitulatif des manuscrits, — enfin un index de mots français donnés par les gloses.

Le manuscrit est de la seconde moitié du XIIIe siècle : ce qui ne donne pas l'âge des gloses, lesquelles sont en partie le remploi de gloses plus anciennes. Celle, notamment, qui concerne le vers 168 du livre VIII se rapporte à un événement historique qu'elle précise, qui se situe au temps du roi de France Louis VII († 1180), et qui, étant assez particulier, ne pouvait guère être connu que par un commentateur du XIIe siècle. La parenté de l'annotation avec celle de plusieurs autres manuscrits contenant le même poème prouve qu'on a affaire à une matière souvent traditionnelle; et la tâche de déterminer ici des filiations demanderait un effort disproportionné avec l'intérêt des résultats. Au reste, à supposer le travail fait, on resterait dans l'incertitude sur la date absolue où les gloses du manuscrit de Novare ont été composées, d'autant qu'on y constate l'intervention de plusieurs rédacteurs.

Si l'on peut le regretter, c'est à cause des éléments français contenus dans ces gloses : particularité qu'on retrouve en d'autres manuscrits de l'*Alexandréide* (par exemple dans les nos 8352 et 14150 de la Bibliothèque nationale), et aussi dès le XIIe siècle en des manuscrits d'autres ouvrages, mais sans que

les exemples soient nombreux et sans la même abondance que dans le manuscrit de Novare. Or l'on aimerait savoir à quel train l'usage de la langue vulgaire s'est répandu dans les explications scolaires ou érudites de textes latins.

Pour situer dans le temps et dans l'espace la rédaction de ces gloses du manuscrit de Novare intéressant le français, M. de Cesare en a institué un examen linguistique. L'étude était délicate du fait que (peut-être à cause de l'utilisation de commentaires antérieurs) les phénomènes observés ne sont pas constants et qu'on relève de nombreuses variations dans l'usage graphique, phonétique et morphologique. Tout en reconnaissant honnêtement que son travail sur ce point, s'il avait été plus poussé, aurait peut-être permis des conclusions plus précises et plus sûres, M. de Cesare a cru pouvoir avancer, avec toutes les réserves nécessaires, que les éléments français de l'annotation indiquent, pour la date, la fin du XIIIe siècle et, pour le pays, une région dialectale comprenant la Champagne, la Bourgogne et la Lorraine (plus particulièrement, si l'on se risque à préciser, une partie de la Bourgogne voisine de la Lorraine). La question serait à revoir de plus près ; et il est dommage que le premier feuillet du manuscrit ait disparu : peut-être y aurait-on trouvé une indication, utile pour le sujet, sur la provenance du volume.

Le document est intéressant. Il l'est parce qu'il concerne un poème dont le succès a été très grand (aux signes qu'en a relevés M. de Cesare on peut ajouter que le *Dit d'Aristote* de Rutebeuf est en partie la traduction d'un passage du livre I de l'*Alexandréide*), — un succès qui, pendant plus d'un siècle, l'a fait considérer comme une œuvre classique, plus encore que la *Tobiade*, l'*Anticlaudianus*, l'*Archithrenius* et l'*Aurora*, ouvrages qui, parus presque simultanément, ont fait la gloire de Mathieu de Vendôme, d'Alain de Lille, de Jean de Hanville et de Pierre Riga. Mais le manuscrit de Novare se recommande à l'attention pour une raison moins occasionnelle : c'est que les traductions de mots latins en français, dans les notes tant marginales qu'interlinéaires, fournissent souvent une indication très utile pour préciser le sens des mots français. C'est là, concernant nos anciens textes, un point qui ne pourrait sembler négligeable qu'aux lecteurs superficiels. Sans doute, à cet égard, les anciens lexiques latin-français publiés par M. Mario Roques rendent-ils de grands services. Mais ils ne donnent guère des mots français que le sens le plus ordinaire, et non pas, comme ici, les nuances de sens impliqués par le contexte latin : indication d'autant plus importante que l'annotateur du manuscrit de Novare avait certainement une très bonne connaissance de l'une et l'autre langue.

C'est pourquoi il est regrettable que M. de Cesare n'ait pas fait figurer dans son index de mots d'ancien français donnés par les gloses la totalité de ceux que contient le manuscrit : il y aurait eu là une liste qui se serait consultée avec un profit plus grand.

Edmond FARAL.

Rafael Lapesa, **Historia de la lengua española**, 2e éd., corr. et augm. Madrid, s. d. [1950]; in-8°, 384 pages.

Nous n'avions pas eu l'occasion de signaler en 1942 la première édition[1] de cette « Histoire de la langue espagnole », la meilleure qui ait été écrite jusqu'ici. L'auteur a éliminé une petite anthologie qui se trouvait à la fin du volume, et a tenu compte des diverses critiques adressées à la première rédaction. Dans un prologue, M. R. Menéndez Pidal souligne les qualités de l'ouvrage.

Il s'agit, en effet, d'une étude très détaillée des différentes périodes de l'histoire linguistique de la péninsule, et pour chacune d'elles M. L. a mis en relief les principales caractéristiques phonétiques, morphologiques, syntaxiques et lexicales. La bibliographie citée et utilisée est variée et bien à jour. Sont successivement traités : les langues préromanes, le latin vulgaire d'Espagne, les influences germanique et arabe, la formation des dialectes primitifs, l'ancien castillan, la langue classique (notes sur les styles des grands écrivains), l'état moderne (cast. et dialectes), le judéo-espagnol (quatre pages seulement), et l'espagnol d'Amérique. L'index final remplit 36 pages. Quatre cartes sont insérées dans le volume : délimitation des anciennes aires de diphtongaison de ĕ et ŏ, de la palatalisation des groupes pl-, cl-, fl- et des réductions des diphtongues ai, au > *e*, *o*; expansion du castillan au détriment des dialectes voisins; répartition du *seseo*, du *ceceo* et de l'aspiration de l'*h* en andalou; aires du *tuteo* et du *voseo* en Amérique. Il eût été pratique d'avoir une carte des anciennes langues parlées dans la péninsule avant la conquête romaine, quoique les éléments en soient donnés dans le premier chapitre.

Voici quelques remarques de détail. — P. 37 et 101. A propos des emprunts à une langue voisine, on peut se demander pour quelles raisons précises le castillan a pris le mot « gauche » au basque (*izquierda*) ou « jusqu'à » à l'arabe (*hasta*). Ce sont là des problèmes délicats qui ne semblent pas avoir été encore expliqués. Si l'on comprend facilement un emprunt dans le cas de termes concrets, il est plus difficile de rendre compte du phénomène lorsqu'il s'agit de prépositions par exemple; il est à noter que le catalan et l'aragonais ont des dérivés latins (*fins*, *enta*); le portugais *até* a des formes anciennes, *atees*, *ateens* qui peuvent s'appliquer à partir du latin; il semble bien que pour *hasta*, si une influence arabe est possible, elle n'est pas la seule à s'être exercée : et pourquoi cette influence? — P. 57. Il ne s'agit pas que d'un changement de coupe syllabique dans mu-lĭ-ĕ-re > *mu-lĭé-re. Le passage de ĕ, ĭ inaccentué en hiatus a bien lieu dans uĭ-nĕ-a > *uĭ-n̯a, mais ce cas est très différent du précédent : il reste à expliquer le déplacement de l'accent de la syllabe -li- à la syllabe -e-, condition du chan-

1. [Ce livre n'était parvenu ni à la *Romania*, ni à son directeur. — *Réd.*].

gement de coupe syllabique (peut-être sous l'influence du nominatif dans lequel le groupe l̯ se forme naturellement : mu-lĭ-er > *mú-li̯er ?). — P. 58. On ne peut dire que ć + *palatale* s'est prononcé comme le *ch* moderne espagnol et, avançant son point d'articulation, a abouti à *ts*; c'est vraisemblablement au stade t' (< k') que la différenciation a eu lieu entre l'italien *tš* et l'espagnol *ts*. — P. 63. Au lieu de fr. *remuer* lire simplement *muer*. — P. 66. On peut mentionner, à côté des groupes ternaires démonstratifs *este*, *ese*, *aquel*, les adverbes correspondants *aquí*, *ahí-allí*, *allá*; le français n'a plus que deux éléments démonstratifs, mais possède aussi les trois adverbes (*ici*, *là*, *là-bas*). — P. 67. Ajouter que le français a conservé le sens de germanus dans *cousins germains*. — P. 69. Le passage nd > *n* n'est pas « très fréquent » en aragonais; on n'en trouve quelques exemples que dans le plus ancien aragonais, et dans la zone située en bordure du domaine catalan. — P. 81. Si l'étymologie de port, *ganhar*, cat., arag. *guanyar*, fr. *gagner*... est bien *waiđanjan, il n'en est probablement pas de même pour l'esp. *ganar*. Les formes sans *j* (cf. *weidenōn, *weidenen, Jolivet-Mossé, *Manuel de l'All. du moyen âge*, 548, s. v.) satisfont mieux au consonantisme espagnol; d'autre part, *-ar* correspond plus souvent à la terminaison *-ōn (cf. *raubōn > *robar* *wardōn > *guardar*...). — P. 91, 118, 132. Il y aurait intérêt à bien préciser les rapports chronologiques entre certaines évolutions; par ex. celle de -c'l- > -ḷ- lorsque -ll- n'avait pas évolué, puis -ḷ- > *dž*- avant que -ll- > -̯- etc. . — P. 108. Les calques sémantiques sur l'arabe sont critiqués par L. Spitzer, *NRFH*, III (1949), 141; cf. *Rom.*, LXXII, 130. — P. 246. La disparition des formes longues *aqueste*, *aquese*, alors que *aquel* est conservé; n'est pas expliqué; cf. notre essai d'interprétation dans *Actes du VI*e *Congrès des linguistes*, p. 334. — P. 290. Nous ne sommes pas certain que l'esp. vulg. *semos* continue sĭmus. Cette forme est courante en Aragon à côté de *siemos* ou *seyemos* qui postulent nécessairement sedēmus (cf. *AFA*, II, 152). De toute façon, une analogie sur *ser* (*comer : comemos*) explique aussi facilement *semos*. — P. 337. L'influence française sur le lexique espagnol moderne est signalée en trois lignes. Il serait bon de donner quelques exemples de ces emprnnts, surtout fréquents dans le domaine de la mode (*toal*, *fasoné*, *glasé*, *cutí*...), de l'alimentation (*bol*, *croisán*, *escalopa*), des sports, etc... — Dans une prochaine édition, M. L. pourrait enfin tenir compte des possibilités offertes par la phonologie qui dans certains cas éclaire certaines évolutions phonétiques difficiles à expliquer avec les seules ressources de cette discipline ; voir surtout E. Alarcos Llorach, *Fonología española*, Madrid, 1950, Juilland et Haudricourt, *Essai pour une histoire structurale du phonétisme français* (pp. 49, 64, 67) et A. Martinet, *The Unvoicing of old spanish sibilants* (*Rom. Ph.*, V, 133). — La clarté de l'exposition et de la présentation ajoutent encore à la valeur de cet intéressant ouvrage.

B. POTTIER.

Rita LEJEUNE, **Recherches sur le thème : les chansons de geste et l'histoire** (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liége, CVIII), Liége, 1948, in-8°, 255 pages.

Le livre de Mme Rita Lejeune vient prendre place dans le groupe de ces publications déjà nombreuses, qui, depuis quelques années, par réaction contre ce qu'elles appellent les théories de Bédier, s'efforcent d'arracher leur secret aux années silencieuses qui ont précédé l'apparition des textes épiques que nous avons conservés. Le but commun de ces efforts est de rétablir, entre les événements du VIIIe ou du IXe siècle et les œuvres littéraires du XIIe (ou du XIe) siècle qui les ont exploités, ce lien, cette chaîne de traditions ininterrompues dont J. Bédier a constamment nié l'existence. Autrement dit, on reprend sans cesse, sans toujours le proclamer hautement, le vénérable problème de l'origine des chansons de geste. Parmi ces publications, plus d'une est fort intéressante et neuve : je crains, cependant, qu'un grand nombre d'entre elles ne jouent sur une équivoque, équivoque dont les brouillards, difficiles à dissiper, se reforment sans cesse, et qui obscurcit ou fausse les termes du problème. Cette équivoque porte sur la *nature* du lien ou de la chaîne que l'on prétend renouer. Il faudrait, avant toute discussion, s'entendre clairement sur le but que l'on poursuit et sur les distinctions qu'il convient de faire entre légende, légende locale, légende d'Église, légende de circonstance, fiction rhétorique ou occasionnelle, jeux d'érudits d'une part, et tradition épico-littéraire proprement dite de l'autre. On verrait alors que le passage d'un registre à l'autre (en fait, il s'agit toujours d'un passage du premier au second) ne peut guère se faire sans grincement, discordance, ou complaisance.

Mme Rita Lejeune traite de quatre sujets différents : la légende de Charles Martel et la *Passio Agilolfi*; les origines de la légende d'Ogier le Danois; Sigebert de Gembloux et les légendes épiques; le culte de saint Michel dans la *Chanson de Roland*.

Sigebert de Gembloux, rendant compte de l'expédition de Charlemagne en Espagne, déclare que l'empereur s'empara de Saragosse et la détruisit. D'autre part, à l'année 745, mentionnant le transfert des reliques de la Madeleine de Provence à Vézelay, le même auteur affirme que le corps de la sainte fut transporté par les soins de Girart, comte de Bourgogne. Ces deux affirmations, au reste controuvées l'une et l'autre, ne figurent dans aucun des textes historiques utilisés par Sigebert. Il n'a pu trouver la première que dans une *Chanson de Roland*; quant à la seconde, elle trahit la combinaison de sources latines et d'un *Girard de Roussillon* épique (noter, en particulier, Girard présenté comme contemporain de Charles Martel). Mais la chronique de Sigebert ayant été rédigée entre 1083 et 1105 (et même 1111), le double témoignage qu'elle fournit est de peu d'importance pour l'histoire des origines de l'épopée : nous savons depuis longtemps que Roland ou Girard n'étaient pas des inconnus à la fin du XIe siècle.

A propos de saint Michel dans la *Chanson de Roland*, Mme Rita Lejeune a fait une remarque qui paraît intéressante. Saint Michel, dans le poème, est cité cinq fois, aux vv. 37, 53, 152, 1428 et 2394, deux fois sous la forme simple *saint Michel*, trois fois (152, 1428, 2394) sous la forme *saint Michel del Peril*. Or, si l'on interroge d'autres textes que le *Roland*, on s'aperçoit que le saint Michel normand ne reçoit l'épithète *del Peril* (*de la mer*) que très tard, en gros pas avant le second quart du XIIe siècle (un exemple isolé chez Dudon de Saint-Quentin, premier exemple dans le cartulaire du Mont lui-même en 1121, la dénomination ne devient fréquente qu'à partir d'Orderic Vital). De plus, fait curieux et coïncidence étrange, aucune des versions du *Roland* autre que celle d'Oxford (il y a une réserve à faire, toutefois, pour le vers de *V* IV correspondant à 2394) ne connaît l'adjonction *del Peril* au nom de l'archange. Aussi la tentation est-elle forte de penser qu'aux trois vers en question le texte d'Oxford a été remanié à une date assez tardive. A cette tentation, Mme Rita Lejeune se laisse aller, et elle a sans doute quelques excuses et quelques raisons. Toutefois, je suis moins sûr qu'elle de la qualité du texte de Châteauroux et Venise au vers 1428 : *De seint Michel desc'as poz* (*desqual porz*) *d'Egrecent*, et je ne me hâterais pas de voir dans ce nouveau saint Michel, le saint Michel gascon qui est au pied du Port de Cize. Quant à son interprétation-réfection des vv. 2389 ss, il est permis de la trouver d'une douteuse hardiesse.

On sait que J. Bédier tirait de la *Passio Agilolfi*, compilation hagiographique issue de Malmédy et que les Bollandistes (à tort, paraît-il) dataient des années 1089-1099, le peu de matière historique que l'on retrouve dans les chansons de geste *Mainet*, *Basin*, *Berte au grand pied*. Mme Rita Lejeune, à la suite de Levison, qui a donné de la *Passio* une nouvelle édition en 1912, reprend la critique de ce texte et cherche à y découvrir les traces d'une élaboration légendaire antérieure. Mais, une fois confrontés les témoignages de tous les auteurs qui, du VIIIe (?) au XIe siècle, ont parlé de la bataille d'Amblève et de la lutte de Charles contre Raginfred et Chilpéric (les futurs Rainfroi et Heldri de l'épopée) avec plus ou moins de fantaisie et d'imagination (*Passio Agilolfi*, *Gesta abbatum Fontanellensium*, *Annales Mettenses*, *Vita sancti Erminonis*), on ne voit pas ce qu'il peut y avoir de proprement épique dans les élucubrations ou les écarts de tous ces clercs auteurs. Nous avons seulement la preuve que les souvenirs de la rivalité Austrasie-Neustrie étaient bien vivants dans certains milieux ecclésiastiques ou monastiques, milieux qui avaient été plus ou moins intéressés à cette rivalité et y avaient pris parti. On savait que la lutte avait été sévère; on s'est rendu compte (après coup, sans doute) que l'enjeu avait été important, et, à la longue, on s'est mis à rapporter les faits avec ce goût de l'enjolivement fabuleux qui est si fréquent chez les historiens secondaires du haut moyen âge, dès qu'ils ont quelque arrière-pensée hagiographique ou panégyrique, mais qui, la plupart du temps, ne doit rien à l'imagination ou à la poésie « populaire ». Pour

avoir un commencement de preuve sur quoi s'appuyer, il faudrait au moins pouvoir établir entre texte latin et texte français épique une communauté de développements analogues dont la coïncidence ne puisse être l'effet du hasard ou la conséquence de l'utilisation de lieux communs. Il resterait, d'ailleurs, à définir la nature de ces rapports. Or, dans le cas qui nous occupe, il n'y en a pas. Je n'arrive pas à voir, en particulier, ce qu'il peut y avoir de commun entre la légende qui veut que Charlemagne ait été conçu sur un char, *in carro natus*, et l'erreur des serviteurs de Raginfred et Chilpéric, rapportée par la *Passio*, lesquels auraient confondu, ayant mal compris une question de leur maître, le char de la Grande Ourse et un chariot des bagages de l'armée, dont ils affirment qu'il n'a pas bougé (pp. 28-29).

Mais le plus gros effort de Mme Rita Lejeune porte sur les origines de la légende d'Ogier, à laquelle les trois cinquièmes de son ouvrage, à peu près, sont consacrés. Mme R. L. commence par nous donner un exposé fidèle des vues de Bédier, Becker (cf. *Zeitschrift f. franz. Sprache und Litt.*, LXIV (1940), pp. 67-88), et F. Lot sur la question. Ces vues, elle les réfute ensuite. La pièce maîtresse de son raisonnement est, en premier lieu, l'interprétation de la fameuse *Conversio Othgerii* de Saint-Faron de Meaux. Pour elle, ce texte n'a de sens que s'il fait allusion à un guerrier dont la popularité légendaire était déjà bien établie. Ce faisant, Mme L. ne fait guère que reprendre à son compte une partie de l'argumentation de F. Lot, qui avait déjà souligné combien la « gratuité » de la *Conversio*, telle que l'entendait Bédier, était improbable : comment admettre, en effet, que les moines de Saint-Faron aient battu le rappel autour d'un nom qui ne disait rien à personne ? Mais la portée de l'argument varie beaucoup selon la date que l'on attribue à cette *Conversio*. Comme Mme Rita Lejeune place le texte très tard, vers 1070-1080, ce qui veut dire qu'elle le considère comme contemporain du faux document de Saint-Yriex (1090), où l'Ogier légendaire est nommé et dont J. Bédier avait depuis longtemps reconnu la valeur de témoignage (*Légendes épiques*, IV, 422), on ne voit pas trop ce qu'elle peut en tirer de nouveau. De même que dans le cas de Sigebert de Gembloux mentionné plus haut, on ne nous surprend guère en affirmant que dans les dernières décades du XIe siècle, Ogier était déjà un héros de légende connu. Seule, la théorie de Ph.-A. Becker[1] est sans doute atteinte par le raisonnement ; mais je ne pense pas que personne ait jamais pris trop au sérieux,

1. Becker soutient que le personnage épique que nous connaissons a pris naissance vers 1220 seulement ; il serait le résultat de l'amalgame de l'Ogier du *Roland* (comparse sans histoire), de l'Ogier de la *Conversio* (qui ne serait lui-même qu'un ancien et historique Rotgarius, théorie déjà suggérée par Mabillon et reprise par Barry Cerf, *Romanic Review*, I (1910), pp. 1-12), de l'Autkarius de Metellus de Tegernsee (personnage historique lui aussi), d'un Ogier qui jouait sans doute un rôle dans la chanson perdue d'*Aigolant* (cf. en part. *Pseudo-Turpin*, ch. XVII), le tout identifié par un poète du début du XIIIe siècle avec l'Autcharius de la *Vita Hadriani*.

malgré l'élégance de sa présentation, le paradoxe de l'astucieux érudit viennois. Plus curieuse est l'attitude de Mme Rita Lejeune à l'égard de la remarque de F. Lot. Celui-ci attribue également une grande importance à la *Conversio*, mais par un autre biais. Il croit trouver la preuve, dans le texte même [1] que les moines de Meaux possédaient bien, en réalité, le corps du fameux Autcharius franc. On voit les conséquences du fait, si on pouvait le tenir pour assuré. Mais, là encore, ces conséquences dépendent en grande partie de la date que l'on croit pouvoir donner au texte. Pour Bédier, que la *Conversio* ait été ancienne ou récente, la chose ne comptait guère, puisqu'à son sens l'Otgerius latin n'était pas l'Ogier épique; Bédier a donc purement et simplement suivi Mabillon, qui plaçait la composition au xe siècle. F. Lot, pour des raisons quelque peu différentes et sans se prononcer nettement, semble se ranger à la même opinion; mais comme il n'avait aucun intérêt à rajeunir son document, bien au contraire, il ne s'est naturellement pas préoccupé d'en faire descendre le *terminus a quo*, qu'il a fixé à l'année 899. Mme Rita Lejeune, elle, abaisse de près de deux cents ans la date probable du texte. Dans ces conditions tout change, et la remarque où F. Lot avait cru saisir la survivance d'un précieux et historique détail n'est peut-être plus qu'une astuce de moine rusé, cf. p. 59. Je ne me chargerai pas de défendre ici F. Lot, bien que la mention d'un *suburbium Vercellense* dans la *Conversio*, si elle est controuvée, me paraisse témoigner d'une habileté à laquelle les faussaires ordinaires du moyen âge ne nous ont pas habitués. J'ajoute que l'affirmation de Mabillon, qui déclare avoir vu de la *Conversio* un ms. du xe siècle, n'est peut-être pas à prendre tout à fait à la légère (p. 63) : Mabillon a pu se tromper, naturellement; toutefois, s'il était médiocre archéologue, ses connaissances paléographiques sont certaines. Je constate seulement que Mme Rita Lejeune fait bon marché de l'argumentation de F. Lot et qu'elle se prive allègrement du secours que cette argumentation pouvait apporter à sa thèse. Toutefois il lui faut accepter jusqu'au bout les conséquences des hardiesses de sa critique : si vraiment la

---

1. Il s'agit de l'interprétation d'un *ipse* qui figure dans la phrase suivant de la *Conversio* : « Alteram vero [abbatiam] quam *ipse* olim in suburbio Vercellensi tenuerat, ei (*sc.* Othgerio) reddidit Carolus. » Si *ipse* désigne Charlemagne, comme a compris Bédier, *Lég. épiques*, II, 306, le passage est banal; s'il désigne Othgerius, comme le veut F. Lot, *Romania*, LXVI, pp. 244 et 248, le lien entre l'Othgerius de la *Conversio* et l'Italie du Nord (Verceil), c'est-à-dire l'Autcharius franc, est sans doute établi. Je pense que l'interprétation de F. Lot est très probable. Ce n'est pas une raison pour introduire dans le texte, comme le fait Mme R. L., p. 54, note 2, qui cite le passage, un *ipse Othgerius*, qui tranche la question avec quelque brutalité. Ce lapsus, car c'est certainement un lapsus, est d'autant plus curieux qu'un peu plus loin p. 57, note 1, Mme R. L., donnant une analyse de la *Conversio* d'après Bédier, revu par F. Lot, reproduit, en réalité, l'interprétation de Bédier, pourtant expressément condamnée par F. Lot.

Conversio n'est pas antérieure à 1070-1080, on ne peut pas en conclure grand'chose en ce qui concerne l'ancienneté de la légende d'Ogier.

Mme Rita Lejeune passe ensuite à l'examen des documents historiques concernant l'Autcharius franc. Son exposé est clair, mais, en ce qui concerne la formation possible d'une légende à date ancienne, elle ne tire rien d'autre de la *Chronique de Moissac*, des *Annales Lobienses* ou du moine de Saint-Gall, que ce qu'on en a déjà cent fois tiré, ou voulu tirer. Nous signalerons seulement, en passant, que le texte du *Poeta Saxo* cité p. 89 et introduit ici pour la première fois, croyons-nous, dans la discussion, nous paraît inopérant.

Viennent alors les pièces de résistance de l'argumentation. Pour démontrer l'existence, dès le Xe ou même le IXe siècle, d'une légende d'Ogier, vivace et répandue, Mme Rita Lejeune a recours à des raisonnements de trois types : succès et répartition du nom propre *Ogier*; succès et répartition des saints Ogier; examen et préhistoire, si je puis dire, de la *Chevalerie Ogier* que nous avons conservée.

En ce qui concerne le premier point, la recherche de l'auteur est neuve et intéressante. C'est un fait, semble-t-il, que le nom d'Ogier, rare au IXe siècle en France, alors que la vogue des noms germaniques est à son apogée, se répand de plus en plus du Xe au XIIe siècle, alors que justement la vogue de ces noms est en déclin. D'autre part, en gros, le nom d'Ogier est beaucoup plus fréquent dans les provinces du Sud et jusque dans le Lyonnais et la Bourgogne que dans les provinces du Nord. Cependant, attribuer ce mouvement et cette répartition au succès d'une légende épique qui aurait pris naissance dans le Midi (ancien royaume de Provence) et qui aurait peu à peu étendu le cercle de son succès, me paraît dans l'état actuel de nos connaissances quelque peu téméraire. L'onomastique du moyen âge est mal connue, et, dans le Midi, au moins, la forme *Augier* recouvre deux étymons, *Audagari* et *Adalgari*, ce dernier n'ayant rien de commun avec *Ogier*, ce qui diminue fortement le poids de l'argument que l'on pourrait tirer de sa fréquence et de sa répartition. On voit bien au reste, ce qui a invité Mme L. à tenter cette recherche : c'est le relatif succès qu'a obtenu, à propos de la date du *Roland*, la découverte d'un certain nombre de documents d'archives où figurent des Rolands et des Oliviers. Mais les choses se présentent là dans de tout autres conditions; l'important est, non pas de trouver des Rolands et des Oliviers, mais des frères qui se nomment l'un Roland et l'autre Olivier, si bien que la référence à l'œuvre littéraire, par suite de cette combinaison, atteint un certain degré de probabilité. Dans le cas d'Ogier, il en va tout autrement; une coïncidence fortuite n'est pas exclue; et qui démêlera à coup sûr les fugitives raisons de mode qui ont pu, à un moment donné, provoquer le succès d'un nom, contrairement même au courant d'une mode plus générale ?

En second lieu, les saints Ogier paraissent avoir été assez nombreux.

Mme Rita Lejeune cite ceux de Hanzinne (au diocèse de Namur, anciennement de Liége), de Mont Sainte-Odile (Odilienberg, près de Ruremonde, dans la Hollande actuelle, anciennement au diocèse de Liége), d'Épinal, et même un saint Ogier en Suisse. Mais ce sont là vraiment des « saints connus de Dieu seul ». Aucun document, ou presque, ni sur le saint suisse ni sur le saint d'Épinal; pas de mention de celui de Hanzinne avant 1642; une vie qui remonte peut-être au Xe ou au IXe siècle pour celui d'Odilienberg, mais, dans cette vie, l'Ogier en question est présenté comme un diacre anglo-saxon venu sur le continent, à la fin du VIIe siècle, en compagnie de deux évêques irlandais. Dans ces conditions, on est amené à penser que l'assimilation de ces saints, quand elle a eu lieu, avec le personnage épique est un fait tardif. Nous en sommes à peu près sûrs, en tout cas, pour l'Ogier d'Odilienberg, et, à son propos, Mme Rita Lejeune aurait dû renvoyer aux commentaires si pertinents de L. Michel dans ses *Légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*, en part. pp. 125-127. Et la légende de Hanzinne porte les marques d'un caractère encore plus récent.

La dernière partie du travail de Mme L. est consacrée à une sorte de « préhistoire » de la tradition épique d'Ogier. L'on peut dire, je pense, que c'est aussi la partie la moins bien venue; c'était sans doute, également, il est vrai, celle où les preuves étaient le plus difficiles à administrer. Pour Mme L., la *Chevalerie Ogier* serait née dans le Midi de la France, puis aurait connu une phase italienne, serait passée ensuite dans les provinces du Nord avec une pointe jusqu'en Wallonie, sans compter à un certain moment de son histoire un détour vers le Sud-Ouest gascon. A chacune de ces étapes, elle se serait enrichie d'éléments disparates qui trahissent leur origine (principalement des noms de lieu) et qui seraient ainsi, si je puis dire, empilés les uns sur les autres en couches successives et stratifiées, riches en « vénérables fossiles » (p. 148). Il n'est que de gratter la surface, puis creuser plus avant, pour atteindre au tréfonds de l'œuvre et à ses bases primitives. Le raisonnement est fondé principalement, si je ne m'abuse, sur ce postulat qu'un nom de lieu ne peut figurer en principe dans un texte, si ce texte n'a pas été écrit dans la région même où se déroule l'action qu'il rapporte. Au reste, quand, dans un épisode, on trouvera côte à côte, intimement liés, deux noms que la géographie sépare violemment, il suffira de reviser les identifications traditionnelles pour ramener les choses dans l'ordre : Ivorie et Reims sont-ils trop éloignés pour qu'un poète ait pu se représenter Turpin passant par Ivrée à son retour de Rome? C'est qu'Ivorie, en dépit du témoignage constant de tous les textes, n'est pas Ivrée en Italie, mais un Ivry, ou Ivré, français, qu'on n'est naturellement pas en peine de trouver (pp. 151 et 165). Aprés tout, pourquoi, dans un texte moderne, Liége ne serait pas Lübeck, ou Berlin Berne, ou Lille Limoges, si cela peut faciliter un commentaire? On conviendra cependant que la méthode est dangereuse.

Il est impossible de reprendre en détail toute l'argumentation de l'auteur.

Voici cependant quelques points. Pour Mme L., la *Chanson d'Ogier* a vu le jour en Provence, et, comme Castelfort, dans le texte, est protégé à la fois par le Rhône et la mer (v. 8586), il faut y voir Fos-sur-Mer. Rien ne servirait de répondre qu'Ogier n'arrive à son château qu'après avoir suivi un itinéraire italien très particulier, facilement localisable en gros; Mme L. considère ce détail comme le résultat d'une élaboration secondaire. Mais quand elle voit, avec évidence, dans l'ingénieur Malrin (6694) un Maugin provençal, qui serait Maugis, et dans Constantin d'Outremarin (6695) son *conpains*, l'empereur Constantin qui fit d'Arles sa résidence; quand elle prétend (gratuitement d'ailleurs) que la mention du feu grégeois (6751) n'est vraiment à sa place que dans un texte méditerranéen, ignore-t-elle donc que les vers 6637-6870 (et les vers 7084-7208 au moins) de la *Chevalerie* sont purement et simplement empruntés à *Girbert de Metz*? Je passe sur l'interprétation, absolument impossible, du vers 9067 (p. 138, note 3), sur la transcription provençale des vv. 8083-8091 (p. 139, note 1), d'une fantaisie à laquelle répugne la trop sévère philologie, je signale en passant que le *vieil ros sarrasin*, et son feu grégeois, du v. 6751, n'est pas du sumac (*ros?*) berbère dont l'âge aurait augmenté l'efficacité (le sumac est d'ailleurs un produit utilisé par les corroyeurs, et non par les artificiers, que je sache), mais un vieil, et par conséquent rusé ou habile, infidèle à qui le ciel avait naturellement donné la couleur de cheveux de Judas, et j'en viens au personnage si sympathique de Karaheu, en qui E. Roy, *Mél. Jeanroy*, pp. 411-420, avait voulu voir un reflet de l'historique, et non moins sympathique, Kârâkouch, lieutenant de Saladin. Peut-être a-t-il eu tort, mais je ne saurais me résigner à voir dans le nom de notre héros, à la suite de Mme L., une formation construite sur la fameuse base **cara* « pierre » (où le pré-indoeuropéen va-t-il donc se nicher?), et qui, signifiant « pierre », éveille, comme chacun sait, l'idée d'un « creux », d'une « grotte », d'une « caverne », et par conséquent d'un géant. Tout cela est pure fantaisie.

Je ne dis rien des commentaires, fort sujets à caution, que donne Mme L. à propos des noms de lieu italiens et français cités dans la chanson, ni des conclusions qu'elle en voudrait tirer, pour m'arrêter sur les liens qu'elle cherche à établir, à date ancienne, entre la légende d'Ogier et le pays wallon. Ces liens reposent presque tous sur des interprétations arbitraires. Par exemple, au vers 11879, *Loherene ont et la terre deserte, deserte* n'est pas l'épithète de *terre*, mais presque à coup sûr l'attribut de *Loherene* et de *terre*; au vers 11882, *Fille ert Angart a un roi d'Angleterre*, Angart ne peut être, grammaticalement, que le nom du père de la jeune fille, Langlois avait parfaitement bien compris; s'il y a une correction à faire au vers 11885 *Ses oncles fu Namerint et Nivele*, le plus simple est sans doute de changer *et* en *de*; au vers 12707 *L'auberc desclost ausi come fust agne* l'interprétation de l'énigmatique *agne* est de haute fantaisie; il faut lire *fustagne*; au vers 11956 *A la pucele velt premier a hicer*, l'interprétation de *a hicer* ou *ahicer* par le lié-

geois *ahèssi* est impossible ; *ahèssi* correspond à un fr. *aaisier* ; d'autre part il y a sûrement une faute dans le texte imprimé, puisque la laisse est en *e*, non en *ie*, et que *ahicer* serait un barbarisme pour l'ancien français. Quant à l'Ogier bâtisseur, dont on veut faire remonter la trace jusque vers 1100 sur la foi du *Chronicon Sancti Martini Coloniensis*, et en citant l'opinion de Pertz sur le caractère « ancien » de ce texte, et cela, afin de donner quelque consistance à la confusion supposée, mais très invraisemblable, de l'Ogier épique avec l'évêque de Liége, Notker (972-1008), il faut en rabattre, le *Chronicon* n'étant pas antérieur à la fin du XIIIe siècle (Wattenbach).

Parvenu au terme de ce long, trop long, compte rendu, où le critique, par la force des choses, s'est surtout arrêté aux points qui lui ont semblé sujets à caution, il nous paraît juste d'ajouter que le livre de Mme Rita Lejeune reste riche, cependant, de faits nouveaux et habilement mis en lumière et de vues ingénieuses, souvent suggestives. Que le soin avec lequel nous l'avons lu soit un témoignage de l'intérêt qu'il ne peut manquer de susciter.

Félix LECOY.

PÉRIODIQUES

Actes du premier congrès de la Fédération internationale des Associations d'Études classiques (Paris, 28 août-2 septembre 1950). — P. 148-150. V. Ussani, *Dictionnaire et Dictionnaires du latin du haut moyen âge*. Historique des travaux exécutés dans les divers pays sous l'égide de l'Union Académique Internationale pour la rédaction d'un dictionnaire du latin médiéval (Nouveau Du Cange). L'état des travaux, ainsi présenté par M. U., est dès à présent largement dépassé. — P. 199-206. G. B. Pighi, *Les formes du latin dit « vulgaire »*. La notion de « latin vulgaire », considérée notamment en fonction des rapports qui unissent le latin aux langues romanes, correspond à une abstraction antiméthodique et antihistorique. Dans la période de la latinité classique, le mot *vulgaris* a une valeur attachée au style et s'oppose à l'usage de la langue réglé par la rhétorique; dans la période post-classique, le terme *vulgo* a une valeur linguistique et désigne ce qui est réellement le latin des III-Ve siècles, le terme *latine* ne correspondant qu'à un état de la langue suranné, artificiellement maintenu par les écoles; encore ces deux états de la langue sont-ils alors inextricablement mêlés. — P. 207-220. Chr. Mohrmann, *Les formes du latin dit « vulgaire ». Essai de chronologie et de systématisation de l'époque augustéenne aux langues romanes*. Le latin littéraire est une langue d'apparat qui a subsisté par l'action unificatrice et conservatrice des écoles, même au moyen âge. Au latin littéraire s'oppose le latin populaire sous toutes ses formes vivantes. Il y eut toujours interaction plus ou moins étendue entre le latin des écoles et le latin populaire. Après avoir exposé la valeur et le mérite des diverses méthodes linguistiques qui ont cherché à retrouver le latin populaire, Mlle M. brosse un rapide tableau de l'évolution des rapports ayant existé entre le latin scolaire et le latin courant. On peut apercevoir les traces de ce dernier en scrutant attentivement les textes, même littéraires. — P. 220. A. Burger, *Latin vulgaire et roman commun*. Étant donné l'imprécision de ce qu'on appelle le « latin vulgaire », seule la méthode comparative permettra de poser le système du roman commun. — P. 220-229. H. L. W. Nelson, *Les rapports entre le latin littéraire, la langue de conversation et la langue vulgaire au temps de Pétrone*. M. N. insiste

sur le rôle que peut et doit jouer l'étude de la phraséologie pour déterminer l'influence de la langue de conversation sur la langue littéraire. — P. 254-257. B. L. Ullman, *The need for a new edition of Vincent de Beauvais*. Importance et difficultés d'une telle édition; suggestions pour sa réalisation. — P. 380-382. V. Buescu, *Roumanie et Romania*. C'est surtout par le substrat roumano-albanais que peuvent s'expliquer les caractéristiques linguistiques de la romanité balkanique; l'unité linguistique des diverses populations roumaines prouve que les Roumains actuels ne représentent pas uniquement les descendants de la romanité nord-danubienne, mais de toute l'aire romanisée de la péninsule balkanique.

Y. L.

Bibliothèque de l'École des chartes, CIX (1951), 1. — P. 5-31. Pierre Duparc, *Les cluses et la frontière des Alpes*. Fortifications édifiées dans des étranglements de vallées, « points de passage obligés » sur le parcours de descente des cols, les *cluses* devinrent dès le Xe siècle de simples péages. Les toponymistes trouveront là une série d'exemples de *cluse, écluse, chiusa, clausures*, rapprochées des *Kleisourai* (*Klissoura*) de l'empire d'Orient. — P. 32-41. Clovis Brunel, *Les juges de la paix en Gévaudan au milieu du Xe siècle*. — Comptes rendus. P. 142-143, par R. Bossuat de Ronald N. Walpole, *The Burgundian Translation of the Pseudo-Turpin Chronicle in B. N. fr. ms. 25438*. — P. 148-150, par Cl. Brunel, d'Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*. — P. 158, par G. Tessier, des *Mélanges... Mario Roques*.

2. — P. 198-208. P. Gras, *Aux origines de l'héraldique. La décoration des boucliers au début du XIIe siècle d'après la Bible de Cîteaux*. M. G. a eu l'heureuse idée d'utiliser, pour cette étude, les miniatures d'une bible du début du XIIe siècle conservée à la bibliothèque de Dijon; la décoration des boucliers, tous différents, des guerriers qui y sont représentés, lui permet de préciser que les émaux sont plus nombreux que dans l'héraldique classique, que la règle de ne pas placer métal sur métal ni couleur sur couleur n'est pas encore observée, que les principales positions et pièces du blason s'y trouvent déjà. — P. 209-231. Robert Brun, *Notes sur le commerce des armes à Avignon au XIVe siècle*. Cette étude a été faite en utilisant les archives d'une maison de commerce italienne établie à Avignon. — P. 277-290. J. Monfrin, *Les sources arabes de la* Divine Comédie *et la traduction française du* livre de l'ascension de Mahomet. Compte rendu, avec commentaire, du livre de M. Enrico Cerulli, *Il « Libro della Scala » e la questione delle fonti arabo-spagnole della « Divina Commedia »* (cf. ci-dessus, p. 118). M. M. ne pense pas que Bonaventure de Sienne soit l'auteur de la traduction française de l'*Ascension de Mahomet*. — P. 295-298. R. Bossuat, *Gerson et le théâtre*. M. B. indique une raison supplémentaire d'attribuer à Gerson la *Moralité du Cœur et des cinq Sens* (qu'il a publiée en 1949 dans les *Mélanges Hoepffner*, p. 347-

360) : le ms. latin 2831 de la B. N. où cette œuvre est copiée à côté d'autres écrits de Gerson. Ce ms. nouveau permet de dater l'œuvre : avant 1196. M. B. rapproche cette moralité d'un dialogue du ms. fr. 24841 de la B. N. (publ. par le P. Glorieux, *Mélanges de science religieuse publ. par les Fac. cathol. de Lille*, 1950, p. 215-236), où il voit l'ébauche, à demi rédigée, de cette œuvre. — Comptes rendus. P. 304-309, par Ch. Perrat, de E. A. Lowe, *Codices latini antiquiores, a paleographical guide to latin manuscripts prior to the ninth century*. — P. 311-313, par Cl. Brunel, et p. 313-318, par J.-F. Lemarignier, de René Louis, *De l'histoire à la légende. Girart, comte de Vienne...* — P. 347-350, par J. Monfrin, de Eva Vilamo-Pentti, éd. de Gautier de Coinci, *De Sainte Leocade...* — P. 365, par J. Monfrin, de Veikko Väänänen, éd. *Du segretain moine*, fabliau anonyme du XIIIe siècle.

P. Cézard.

Orbis, t. I (1952), 1. — Le Cercle international de dialectologie générale près l'Université catholique de Louvain, sous l'active impulsion de M. Sever Pop, entreprend la publication, avec le titre impressionnant de *Orbis*, d'un Bulletin international de Documentation linguistique dont le n° 1 nous est parvenu au mois de juillet. C'est un véritable volume grand in-8° de 327 pages; un second fascicule doit paraître à la fin de décembre et complétera un premier volume de 600 pages de ce périodique. — Le contenu du premier fascicule, très varié, est réparti entre dix rubriques dont il ne sera pas toujours facile d'assurer la distinction et la permanence, mais la table en est, dans ce fascicule, assez claire pour rendre commode la lecture du contenu. Sous le n° I, une *Enquête linguistique « à l'échelle mondiale »* (regrettable jargon) sur *le langage des femmes*, dans divers domaines linguistiques assez inégalement représentés du roman au mongol; la section II apporte les indications sur diverses entreprises d'*Atlas linguistiques*; III. *Enquêtes linguistiques*: informations plus que résultats; IV. *Problèmes linguistiques*; V. *Chroniques dialectologiques*; VI. *Centres de dialectologie et de phonétique*, informations et rapports d'activité; VII. Sous la rubrique *Documents linguistiques* est réimprimé un article que j'avais écrit en 1903, à l'instigation de Gaston Paris, lorsque fut publiée la première livraison de l'*Atlas linguistique* de Gilliéron et Edmont; c'est en fait la première étude de géographie linguistique faite sur l'*Atlas* français, bien avant celles que Gilliéron publia avec Mongin ou avec moi-même, et elle portait sur le premier mot de l'*Atlas*, *abeille*, dont Gilliéron devait bien des années plus tard reprendre si magnifiquement l'histoire. Je ne prétends pas que rien ne soit à retoucher dans cette étude, mais le principe même de la chronologie des aires d'après leur site et leurs attenances et de la nature des aires marginales, etc., y est indiqué nettement. Je ne puis pas me rappeler sans émotion et sans un souvenir joyeux, la satisfaction de Gilliéron quand je lui lus cet article, où il trouvait formulées ses propres impressions, et je remercie Sever Pop d'avoir voulu reproduire cet

article oublié parmi les documents originels de la dialectologie et de la géographie linguistique qu'il se propose de replacer dans leur jour, à leur date et dans leur succession; la section VIII est une tentative originale pour faire connaître aux dialectologues des aspects divers de l'histoire de leur discipline en donnant les *Portraits* écrits de leurs devanciers : ici sont présentés l'abbé Rousselot, Clemente Merlo, Kost' Michal'čuk, E. N. Setälä, John Orr; la section IX présente la biographie et les travaux des collaborateurs de ce premier fascicule; la Chronique du Centre de dialectologie forme la section X. — Il y a dans cet essai pour l'organisation du travail dialectologique tant de courage, d'ingéniosité et de foi, qu'on ne saurait lui refuser ni encouragements, ni souhaits de succès, ni aide pour y atteindre.

M. R.

Studia neophilologica, XX (1947-48), 1-2. — P. 1-2. Paul Falk, *La Charade des* Quinze joyes de mariage. M. F. reprend à son compte la solution d'A. Coville : Gilles Bellemère, lu *Belmer*; mais il doit admettre pour cela, lui aussi, que, là où la charade dit « têtes », il faut comprendre « corps », ce qui me paraît singulier, et il doit négliger *Toutes trois à messe viendront Sans tête*, ce qui est un peu trop facile, et négliger aussi le parallélisme *(b)elle*, *(n)ère*, *(m)esse*, sur quoi se fonde mon explication alphabétique, d'ailleurs insuffisante. Je ne crois donc pas qu'une légère modification qu'il apporte à l'hypothèse de M. Coville rende celle-ci plus acceptable, et l'énigme, pour moi, reste toujours à résoudre. Je signale à M. F. que j'ai déjà vu dans *seconde*, comme lui, un verbe et non pas un adjectif. — P. 14-20. Gunnar Tilander, *Origine et évolution sémantique de* gant *et* mitaine « *pourboire* ». Histoire de l'emploi de *gant* au sens de « pourboire », en français et en espagnol. *Mitaine* est employé avec la même valeur dès le XIVe siècle. — P. 21-36. Alf. Lombard, *A propos de* quienquiera. Suite à une étude antérieure de M. L. (*Studia neoph.*, XI), et réponses à diverses objections. — P. 160. Karl Michaëlsson, *Cul de sac*, notule additionnelle à *Studia neoph.*, XVI, établissant avec précision à 1229 le premier exemple de l'expression et aussi de la chute de *-l* final après *u-* (*Cu de sac*).

3. — P. 161-164. Gerhard Rohlfs, *Encore à propos d'*encore. Maintient l'étymologie hinc-hora contre les objections de M. A. Dauzat et rappelle le groupe *encui*, *enquenuit*, *encoan* qui postule la même formation. — P. 165-172. Håkan Tjerneld, *Origine et sens du fr.* zummach, zumech. Ces formes, que les dictionnaires français ont empruntées à l'*Art de faulconnerie* de Guillaume Tardif (fin XVe s.) et que celui-ci tenait du traité de Moamin, représentent l'arabe *zummaǧ*, qui désigne une espèce d'aigle roux et de petite taille qui peut être dressé pour la chasse (Aquila Bonelli). — P. 173-191. Hans Nilsson-Ehle, *Une particularité du dialecte romain : le* si « *pléonastique* » *introduisant les propositions subordonnées interrogatives et exclamatives*. Il s'agit de phrases du type *Guarda si che belleza!* ou *Sai si che ho fatto?* où le *si* est originairement un *se* interrogatif.

XXI (1948-49), 1. — P. 42-46. G. Rohlfs, *Die* anniculae *bei Caesarius von Arles*. Les prétendus *anniculae*, dont saint Césaire signale, pour la condamner, la coutume lors de la nouvelle année, doivent se comprendre comme des *aniculae*, diminutif de *anus* « vieille femme » ; elles représentent donc la *vetula*, à qui nous attribuons « les jours de la vieille ». — P. 47-58. Alf Lombard, *Les expressions roumaines employées pour traduire l'idée de « faire + infinitif »*. — P. 59-69. Karin Ringenson, *Au printemps*. L'auteur pense que la formule *au pr.*, qui a remplacé *en pr.*, à la différence de *en été* qui a subsisté, tient à l'emploi pour désigner le printemps de constructions avec un adjectif, qui s'accompagnaient de l'article, telles que *au novel temps*.

2-3. — P. 93-130. Hans Janner, *Apuntes para la Toponimia Española*. Article dédié à R. Menéndez Pidal pour ses quatre-vingts ans. — P. 131-140. Gunnar Tilander, *Vieux français* la hart, a la hart. L'expression est d'origine cynégétique : employée par les veneurs pour rappeler les chiens qui ont perdu la voie et leur faire reprendre leurs liens jusqu'à ce qu'on ait retrouvé la trace, elle a signifié aussi, employée par dérision par des adversaires : « retournez, fuyez ! ».

XXII (1949-50), 1. — P. 1-13. Gunnar Tilander, *L'étymologie de portugais* fecho, fechar, *élucidée par la construction des serrures primitives. Fechar* « fermer la porte » et *fecho* « serrure », et les formes gasconnes *flesquet*, *flisquet*, remontent à fistula, fistulare, ce qui s'explique par un type primitif de serrure, où le pène était constitué par un tuyau creux percé de trous latéraux, c.-à-d. proprement par une flûte : dans ces trous tombaient des chevilles dont la course était limitée et qu'on pouvait relever au moyen d'une plaquette de bois introduite par l'extrémité de la flûte. M. T. applique très ingénieusement cette description à l'explication du *buhotiaus* que Robert de Clari compare à une *fleuste dont chil pasteur fleustent*, et qui fermait la porte de Sainte-Sophie de Constantinople. — P. 62-71. C. r. développé, par Lars Bergh, de la thèse de Mlle Brita Lewinsky sur *L'ordre des mots dans* Bérinus, contribution utile à l'étude de l'ordre des mots en ancien français, en particulier pour les inversions dues à la présence, au début de la phrase, de mots autres que le sujet.

2-3. — P. 171-173. Håkan Tjerneld †, *Una fuente desconocida del* Libro de la Monteria *del Rey Alfonso et Sabio*. Cette source est l'*Arte de cetreria*, traduction espagnole du traité de fauconnerie de Moamin.

XXIII (1950-51), 1. — P. 37-48. Max Gorosch, *Una etimologia drabe* : esp. *ejea*, *exea*. — P. 49-54. Max Gorosch, *Riberar*. Le sens de ce mot de l'ancien espagnol est celui de « décharger le ventre, faire ses nécessités, etc. », il se rattache à *riba* < ripa, et s'explique par l'habitude de procéder à ces évacuations au bord d'un cours d'eau qui en assure le départ. — P. 55-61. Gunnar Tilander, *Origine et sens primitif de vieux français* amboure...e. M. T. revient à l'explication de Gaston Paris qui reconnaissait dans *amboure* le génitif latin amborum ; il observe que la conservation en roman de

génitifs pluriels n'ayant plus une fonction de génitif n'est pas sans exemple et que d'ailleurs *amboure* peut avoir une valeur analogue à celle d'un génitif de qualité : *estre amboure buens et maus* pouvant s'interpréter « être des deux (manières), bon et mauvais », ce qui n'empêche pas *amboure* de fonctionner ailleurs comme accusatif ou nominatif, ainsi que cela se produit p. ex. pour *leur* en plusieurs dialectes gallo-romans. Reste la difficulté de l'*e* final. M. T. la résout élégamment en se fondant sur l'emploi fréquent de *amboure* avec deux noms joints par *et* (*ambure cuntes e baruns*) ou même encadrés par un double *et* (*ambore, et saveir et folage*) qui se traduit bien par « aussi bien l'un que l'autre ». M. T. suppose que, dans la forme ancienne de cette locution : *ambour e... e...*, le premier *e* s'était soudé à *ambour*, de là *amboure... e*, puis, isolément, *amboure* avec *-e* final atone. Cela se comprend très bien dans la tradition écrite ; mais dans la tradition parlée on a dû avoir *ambour é... é*, avec deux *é* ayant un même timbre et un accent égal d'initiale de groupe ; il faudrait admettre, et cela n'a rien d'impossible, que le premier *é*, succédant immédiatement à la syllabe tonique finale de *ambour*, a été moins nettement accentué et, devenu une sorte d'atone intérieure, a perdu aussi son timbre.

2-3. — P. 114-126. Bengt Hasselrot, *Le chassé-croisé phonétique des suffixes en* **-tt-** *dans le Nord-Est de la France*. Cet article, que complète une carte commentée avec précision, tente de marquer les conditions de successions des timbres *-e-*, *-a-*, *-o-*, pour la tonique de -ittu. — P. 127-136. Östen Södergård, *Petit poème allégorique sur les échecs*. Du ms. d'Oxford coté Corpus Christi Coll. 293, p. 15 d-16 r° : quarante-huit vers imparfaitement réguliers, écrits en un anglo-normand peu caractérisé, et groupés en laisses, brèves et irrégulières, à peu près rimées. La copie peut être incomplète. — P. 145-149. Gunnar Tilander, *Guillaume*. L'anomalie *Guillaume-heaume* pour ces deux représentants du germ. *helm*, qu'on a cherché à expliquer par des réductions de *-eau-* ou *-iau-* à *-au-* après *-ll-*, est due au fait que *Guillaume* est le nordique *Wilhjalm*, où *ja* est le correspondant normal de l'*e* allemand : le français *Guillaume* est normand, comme l'anglais *William*.

M. R.

CHRONIQUE

Nous avons reçu, au moment où nous allions donner les derniers bons à tirer de ce numéro, et nous tenons à faire connaître sans retard, le prospectus de l'*Atlas linguistique de la Wallonie, Tableau géographique des parlers de la Belgique romane d'après l'enquête de † Jean Haust et des enquêtes complémentaires*, tome I : *Introduction générale; Aspects phonétiques*, cartes 1-100 par Louis Remacle. — L'ouvrage comprendra une série d'environ quinze volumes, renfermant des cartes, du texte et une illustration ethnographique fournie par le Musée de la Vie Wallonne. La maison Vaillant-Carmanne de Liége, se charge de l'impression. — Le tome I, qui, avec l'Introduction générale et 100 cartes d'intérêt phonétique, comptera environ 275 pages in-4°, sortira au début de l'année 1953. Sont aussi en préparation les tomes II : *Aspects morphologiques*, par Louis Remacle, et III : *Phénomènes atmosphériques et divisions du temps*, par Élisée Legros. Souscription dès maintenant ouverte. — A titre d'exemple le prospectus réunit 3 cartes : chapeau, le (article) et poisson, avec les pages de texte correspondantes donnant les explications complémentaires des cartes, et la liste de 100 cartes de ce tome, le tout sur un papier de bonne et forte qualité, qui sera le papier de l'ouvrage. A ce nouvel Atlas linguistique, l'*ALW*, nous souhaitons succès, publication régulière et achèvement dans des délais raisonnables, pour venir entourer lui aussi, après l'Atlas breton, l'Atlas suisse-italien, l'Atlas catalan, et en profitant des expériences faites et des progrès acquis, le vieil *Atlas linguistique de la France* de Gilliéron et Edmont qui a ouvert la marche. — Qu'il me soit permis de me réjouir de voir près d'aboutir la grande œuvre pour la préparation de laquelle mon ami Jean Haust m'avait, il y a bien des années, fait l'honneur et la confiance de me demander mon avis, mes conseils et mon aide. — M. R.

Publication annoncée.

Par M. C. de Boer : l'édition de l'*Ovide moralisé en prose* d'après le manuscrit du Vatican, le seul connu. M. de B. pense que l'auteur est un Normand habitant Angers qui a travaillé sur l'ordre de René d'Anjou.

Collections et publications en cours.

Nous avons signalé il y a une année (t. LXXII, p. 424-25) la nouvelle collection dirigée par M. W. von Wartburg pour la Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin; nous pouvons donner aujourd'hui au complet l'état des six premiers volumes (1950-51) :

1. Kurt Baldinger, *Kollektivsuffixe und Kollektivbegriff, ein Beitrag zur Bedeutungslehre im Französischen mit Berücksichtigung der Mundarten*; 1950, 300 p.

2. Erhard Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung, Untersuchungen und Texte*, I, *Die Wolfenbütteler Sammelbände*, 1950, 230 p.

3. Même ouvrage, II, voir *Romania*, LXXII, 425 p.

4. Même ouvrage, III, Texte; 1951, 114 p.

5. Rudolf Böhne, *Zum Wortschatz der Mundart des Sárrabus (Sudostsardinien)*; 1950, 159 p., avec quelques croquis.

6. Alfred Thierbach, *Untersuchungen zur Benennung der Kirchenfeste in den romanischen Sprachen*; 1951, 137 p.

— Le 298e fascicule de la *Bibliothèque de l'École des Hautes Études* (Sciences historiques et philologiques) est constitué par la publication due à M. Charles Beaulieux des *Observations sur l'orthographe de la langue française*, transcriptions, commentaire et fac-similé du manuscrit de Mézeray, 1673, et des critiques des commissaires de l'Académie, précédés d'une Histoire de la gestation de la 1re édition du Dictionnaire de l'Académie française (1639-1694); Paris, 1951, 268 p. et 102 planches.

— Dans la collection des *Studi e testi* publiés par l'Istituto di filologia romanza della Universitá di Roma, M. Ruggero M. Ruggieri a imprimé *Li Fatti de Spagna, testo settentrionale trecentesco gid detto « Viaggio di Carlo Magno in Ispagna »*, en un volume in-quarto de 182 pages; ce premier volume sera suivi d'un second où seront étudiées la langue et les sources de cette composition. J'ai déjà entretenu nos lecteurs, à propos du *Ronsasvals* provençal, de ce texte en prose, médiocrement édité en 1871 par A. Ceruti et qui mérite l'attention par ses rapports avec l'*Entrée d'Espagne* et tout un ensemble de compositions épiques tardives. — M. R.

— L'Université de Gand publie en trois forts volumes in-8 (Bruges, 1951, 342 + 254 + 194 pages) l'importante étude de M. G. de Poërck sur *La Draperie médiévale en Flandre et en Artois, technique et terminologie, avec des compléments par* M. Dubois (*Paris*) *et une introduction par* H. Van Werveke (*Gand*). Le premier volume, consacré à la technique, est une série de définitions précises et d'explications détaillées pour des vocables médiévaux (tissus, outils, produits et opérations) de sens obscur ou toujours discuté. Le second volume est constitué par un glossaire français et le troisième par un glossaire flamand, l'un et l'autre avec une grande abondance d'exemples

précis pour chaque article. L'on a plaisir à constater l'achèvement de ce long et soigneux travail. — M. R.

— Du *Thesaurus linguae latinae* a paru en 1951 le fascicule IX du volume VII, 1 : INEBER-INFIRMO.

— La 17e livraison de l'*Altfranzösisches Wörterbuch* de Tobler-Lommatzsch (9e du tome IX) vient de paraître; elle va d'*estrelin* à *fautre*.

—Du *Französisches etymologisches Wörterbuch* vient de paraître la 46e livraiqui va de INDEVOTUS à IZAR-DI, et termine le volume IV de l'œuvre.

COMPTES RENDUS SOMMAIRES.

J. VENDRYES, *La mort et la résurrection des langues*, in-8°, 23 p. [Tirage à part de *Hesperis*, nos 6-7, 1951]. — La lecture de cet article devrait être salutaire à des linguistes, jeunes ou chevronnés, qui se laissent trop facilement abuser par les mots, et à qui l'on recommanderait volontiers des préceptes tels que ceux-ci : « La linguistique est une science d'observation, qui doit se tenir en contact avec la réalité des faits. Elle doit par conséquent se méfier des métaphores et, quand elle fait des comparaisons, savoir exactement ce que recouvrent les mots qu'elle emploie. » Le français sert à M. V. d'exemple pour plusieurs de ses analyses ou démonstrations, qui marquent bien la nécessité de considérer une langue comme un fait social, dont l'existence est inséparable de celle d'êtres qui la parlent, la disparition ou la reprise liées au consentement ou à la volonté de groupes sociaux. Remarques très frappantes à ce sujet sur le latin postclassique et moderne, sur le grec moderne et sur les parlers celtiques, notamment sur les efforts de résurrection dont sont l'objet l'irlandais ou le breton. — M. R.

Viggo BRÖNDAL, *Théorie des prépositions : Introduction à une sémantique rationnelle*; traduction française par Pierre NAERT; Copenhague, 1950; in-8°, 145 pages. — Le mémoire dont nous avons ici la traduction avait été publié en 1940 par Bröndal en danois, avec des exemples empruntés surtout à cette langue. On y a substitué le plus grand nombre possible d'exemples avec les prépositions correspondantes de l'anglais. Quelques notes nouvelles de Br. et quelques passages qui n'avaient pu être imprimés en 1940 ont été ajoutés. Mais surtout la traduction française permettra à un plus grand nombre de linguistes la lecture de ce mémoire original et vigoureux. — M. R.

Tablettes Albertini, Actes privés de l'époque vandale (fin du Ve siècle), édités et commentés par Ch. COURBOIS, L. LESCHI, Ch. PERRAT, Ch. SAUMAGNE; Paris, Arts et métiers graphiques, 1952; un volume in-4°, VIII-345 pages, et un album de 48 planches. — Cet ouvrage, publié, sur l'ordre du Gou-

verneur général de l'Algérie, par la Direction de l'Intérieur et des Beaux-Arts du Gouvernement général, est le résultat d'un long travail commencé par Eug. Albertini en 1928 et continué, après la mort de celui-ci en février 1941, par les érudits dont le nom figure au titre de l'ouvrage et plusieurs autres collaborateurs. En 1928 avait été découvert, dans des conditions imparfaitement précisées, aux environs de la frontière algéro-tunisienne, environ à 100 km. S. de Tébessa et 65 km. O. de Gafsa, un lot d'une cinquantaine de planchettes ou fragments de bois poli portant, écrits à l'encre, des actes privés (ventes, dot, compte), qui se réduisent à une quarantaine d'actes, complets ou non; certaines planchettes ont été réemployées une ou deux fois, et montrent des traces d'actes antérieurement écrits et grattés. Tous ces actes remontent à la période comprise entre 484 et 496. Ils sont d'une grande importance pour la connaissance de la civilisation nord-africaine, et particulièrement des Vandales romanisés et même christianisés plus ou moins complètement. Ils intéressent aussi les romanistes par les quelques faits de graphie et de langue qu'ils révèlent. Encore que ces faits ne soient ni très nombreux ni d'une grande nouveauté, ils se joindront utilement aux témoignages épigraphiques; ils sont étudiés avec précision aux pages 61-80 de l'ouvrage. On notera qu'il n'y a pas lieu de parler ici de latin vulgaire ; il s'agit d'un mélange de style de formulaire et de langue usuelle où peuvent se saisir des vulgarismes, notamment dans la graphie d'une phonétique assez évoluée et dans la syntaxe. Mais ces tablettes ne nous révèlent pas de « particularités notables qui puissent faire croire à l'existence d'un « latin d'Afrique » foncièrement original ». — M. R.

Paul Falk, *Étude syntactique sur ancien français* neporquant (neportant, neporuec, neporce) *et* nequedent; in-8°; 17 pages. [*Acta universitatis upsaliensis*, 1952 : 3]. — Se fondant, après recherche et étude précise des exemples du XIIe siècle, sur le double fait que ces formules adversatives sont suivies d'une proposition affirmative plus fréquemment que d'une négative et qu'elles n'entraînent pas l'inversion du sujet, M. Falk se refuse à y voir un adverbe portant sur la proposition qui suit et à expliquer le *ne-* initial comme une extension de la négation de cette proposition. Il reste que ce sont des phrases elliptiques sans verbe d'un type assez voisin de *nenil*, donc négatives par elles-mêmes et non par reflet de la proposition qu'elles précèdent. Pour *nequedent* M. F. est disposé à admettre l'étymologie proposée par Schultz-Gora, ne quid deinde, ce qui est encore une phrase elliptique d'un type tel que le français moderne pourrait, nous semble-t-il, la construire : *rien après ça*. — M. R.

V. Kiparsky, *L'histoire du morse*; Helsinski, 1952; in-8°, 51 pages [*Annales Academiae Scientiarum fennicae*, série B, t. LXXIII, 34]. — C'est du nom

qu'il s'agit, et non de l'animal, comme le laisse croire le titre. L'histoire en est mystérieuse et, malgré les efforts de M. K., reste compliquée. Il semble que le mot soit originairement un nom lapon, ce qui correspond bien à l'habitat du morse qui, aujourd'hui pratiquement disparu d'Europe, « fréquentait encore au moyen âge les côtes du Finnmarken » ; ce nom, *morŝša*, était sans doute une onomatopée représentant le mugissement caractéristique de l'animal. Il est possible qu'il ait été recueilli par les baleiniers basques qui chassaient l'animal et qui, ne sachant pas reproduire la chuintante sourde *š*, lui ont substitué la sifflante *s* ; le mot serait ainsi passé aux Anglais qui utilisaient les services des Basques chasseurs de morses aux XVe et XVIe siècles. De là le *morce marin* attesté en 1480 dans les *Chronicles of England* qu'imprime Caxton ; puis peut-être, par cet intermédiaire anglais, le français *morce marin* employé par A. d'Aubigné au livre III de son *Printemps*, donc après 1570 (et non 1560). Mais le texte de d'Aubigné est ici incertain : sans parler de la variante *monstre*, qui peut être une correction facile, la leçon de *morce marin* de l'éd. Réaume et Caussade fait place dans l'éd. Desonay (*Textes littéraires français*, p. 127) à *cet orce marin*, c.-à-d. sans doute une forme de *orque*, et le *morse* français du XVIe siècle disparaît (petit problème remis aux éditeurs et commentateurs du *Printemps* : M. K. ne pouvait le résoudre, ni même le poser exactement). Cependant le vocabulaire de l'ancien français trouve sa place dans l'étude de M. K. avec deux mots difficiles : *galerous*, de la *Folie Tristan* de Berne, où l'on a depuis longtemps reconnu (*Romania*, XL, 620) le germanique *walros* (*hvalros*, dont le second élément garde peut-être quelque chose de *morse*), nom du morse, et *rohal*, « ivoire marin fourni par les défenses du morse », objet de grand commerce au moyen âge; cette forme représentant dans l'ordre inverse des éléments la même combinaison noroise *ros-hval*, cf. *Romania*, XXXIV, 614, et XL, 621. — M. R.

Lein Geschiere, *Éléments néerlandais du wallon liégeois*, Amsterdam, 1950; gr. in-8°, 365 pages, avec 2 cartes. — Cette thèse d'université de la Faculté des lettres de Paris est un utile complément aux études sur les éléments néerlandais en français, si l'on ne veut pas séparer les dialectes français de l'ensemble de la langue française; les dialectes français situés au long de la frontière linguistique romano-germanique méritent une étude particulière, dont M. G. nous donne ici une partie importante. — M. R.

Jacques Soyer, *Recherches sur l'origine et la formation des noms de lieux du département du Loiret*, X : *Toponymes géologiques, botaniques. Additions et corrections. Index alphabétique de tous les noms étudiés. Table des matières*; Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1951, in-8°, 171 pages. — Ce fascicule complète heureusement l'œuvre à laquelle le regretté Jacques

Soyer avait donné tant de soins à travers tant de difficultés. Il eût désiré sans doute l'étendre encore en y accordant plus de place aux noms de hameaux, fermes, métairies et places ou moulins, qui lui auraient fourni des formes nouvelles à ajouter à ses listes; ainsi à *ardilla* (L'Ardillon), mais aussi des mots qui manquent à son inventaire, par ex. pour les catègories examinées dans ce dernier fascicule, *talle* (La Talle de Jonc), *marle* (les Maillières), *héron* (La Héronière), etc. J'ai eu le regret de ne pas trouver mention des *Gorges* ou *Gorjats*, que je connais dans le Sullias et qui accompagneraient les *Groues*, *Grouets*, *Groix*, *Grouette*, que j'ai eu récemment, à propos de *coriette*, l'occasion de signaler dans le Loiret, et que je retrouve en effet dans les listes de J. Soyer. Je ne trouve pas non plus Beynes, Bourgloux, Nevoy, Rotoy, Tranchettes, Voiseux, et des noms de ruisseaux : rû d'Alzon, Quiaulne, Sange, sans parler des noms de fermes ou places qui peuvent remonter à des anthroponymes : Bequennerie, Galvaude, Marguillonière, Miraude, Naudière, Rigaude, Rivotte, qui ne figurent pas dans l'Index et qui, sur le terrain, sont réunis autour d'un seul écart. Le souci, très louable, de classer étymologiquement les toponymes explique assez que J. Soyer ait dû renoncer pour ces Recherches aux dénombrements complets qu'on peut demander aux Dictionnaires topographiques départementaux. — M. R.

Gonzague Truc, *Histoire illustrée des littératures*; Paris, Plon, 1952 [collection *Ars et Historia*]; in-4°, 317 pages avec nombreuses illustrations. — Ce n'est pas là vraiment et ce ne pouvait être une *Histoire des littératures*, car l'auteur a adopté une division par genres; or la littérature d'un temps, d'un pays ou d'un groupe forme un bloc avec des idées, des tendances ou des besoins communs, et on ne peut la dessiner en genres sans en détruire le caractère. Mais la tentative qui nous est ici présentée est plus nouvelle et plus utile qu'une histoire sommaire par pays, c'est un ensemble d'histoires comparées à travers les temps, la littérature épique d'Homère au Kalevala, la littérature dramatique d'Eschyle à M. Claudel, la littérature lyrique des Hymnes homériques à R. M. Rilke, et ainsi de suite, Éloquence, Roman, Histoire, Critique, Philosophie, toute une série de courbes qui n'apparaissent pas toujours très continues ni sûrement ascendantes, au moins à la vue de l'auteur. Le moyen âge roman y a sa place souvent brillante et son action motrice parfois décisive; si elle est moins nettement dégagée dans les dernières parties, c'est que l'histoire des idées et des influences nous est moins connue que l'histoire des œuvres, et c'est un mérite de la synthèse de M. G. Truc de montrer la nécessité pour les médiévistes d'orienter dans ce sens leurs efforts de recherche. L'illustration est abondante et bien présentée, nécessairement très inégale suivant les temps, mais c'est pour les temps modernes un plaisir d'avoir, réunies, tant d'images personnelles de penseurs et d'artistes. La bibliographie som-

maire est, pour le moyen âge, plus encore sommaire et pourtant j'y crois voir une ou deux inutilités. — M. R.

E. Li Gotti, *Volgare nostro siculo, Crestomazia di testi siciliani del sec. XIV*, Parte I, *Testi non letterari*, Firenze, « Nuova Italia » [1951], in-16, XXIV-194 p. (« Biblioteca di Studi superiori », vol. XVII, série « Filologia italiana e romanza ». dir. par G. Contini). — G. Cusimano, *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV*, vol. I, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1951, in-8°, 175 p. (« Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV », dir. par E. Li Gotti). — A. Altamura, *Testi napoletani dei secoli XIII e XIV, con introduzione, note linguistiche e glossario*, Napoli, Perrella, 1949, in-8°, 175 p. (« Collezione Novantiqua », 1, « Romanica », 1). — A. Castellani, *I conti dei fratelli Cambio e Giovanni di Detaccomando (Territorio d'Umbertide, 1241-1272)*, Firenze, Istituto di Glottologia dell'Univ. di Firenze [1948], in-8°, 45 p. — Ces quatre publications, et les collections qu'elles inaugurent, attestent en Italie une activité accrue pour la connaissance des anciens dialectes. Elles apportent tout le soin requis aux textes qu'elles éditent, elles en font connaître les sources manuscrites, elles y attachent des notes linguistiques. Les fragments de comptes des Detaccomando concernent le parler ombrien de la région de Cortone (*essare, libara* pour *essere, libera; kierco* pour *chierico*; plur. dit neutre en *-ora*; *del* pour *dei* au plur : *dal doi latora*). Cinq monuments notables forment le choix d'ancien napolitain que l'introduction du volume (dont le chapitre linguistique reste sommaire) replace à leur époque et dans les milieux angevins où ils sont nés. Onze pièces constituent le *corpus* poétique du sicilien des XIVe et XVe siècles, donné avec une introduction littéraire et d'impeccables notices des mss. (Pour l'école lyrique du XIIIe siècle, dont les productions posent plus de problèmes qu'elles ne fournissent de matériaux à la linguistique, voir le recueil de M. C. Guerrieri Crocetti, *La Magna Curia*, Milan, Bianchi-Giovini, 1947.) La chrestomathie de M. Li Gotti contient en plus des textes annoncés dans son titre un inventaire précis des documents d'archives en ancien sicilien antérieurs à 1390 et des lettres antérieures à 1400. Ses annotations linguistiques sont fort prudentes : il convient d'être circonspects devant les formes où le phonétisme local subit la double emprise d'une tradition latine et d'une tendance vers une espèce de *koiné* sicilienne. Avertissement valable pour les graphies médiévales de tout le domaine roman. — István Frank.

L'administratenr-gérant : René Ledeuil.

Imprimerie Protat frères, Mâcon. — Octobre 1952.
Dépôt légal 4e trimestre 1952.
N° d'ordre chez l'imprimeur : 6530. — N° d'ordre chez l'éditeur : 291.

ROMANIA

Rédaction et Administration : 2, rue de Poissy, Paris, V^e^

R.C. 267-188 B. — CHÈQUES POSTAUX : *Paris 1881.69.*

CONDITIONS DE PUBLICATION

La *Romania* sera publiée en 1952 en un tome, t. LXXIII, paraissant par fascicules. Ces fascicules seront adressés franco aux abonnés ou aux correspondants désignés par eux ; les abonnés résidant à l'étranger qui feront adresser les numéros à un correspondant, libraire ou particulier, résidant en France, n'ont à payer que le prix d'abonnement pour la France.

AVIS POUR NOS COLLABORATEURS

L'élévation des frais postaux rend désirable, surtout dans les relations avec l'étranger, la diminution du poids des lettres.

La Rédaction de la ROMANIA souhaite donc que la copie des articles qui lui sont envoyés soit établie ou bien en une dactylographie dont l'auteur garderait le double, ce qui rendrait inutile le renvoi de cette copie avec les épreuves, ou bien, si la copie est manuscrite, sur papier léger.

Les communications relatives à la publication, aux souscriptions et à la vente, doivent toujours être faites **par correspondance** adressée à

L'ADMINISTRATION DE LA *ROMANIA*
2, rue de Poissy, Paris, V^e^.

TABLES DE LA ROMANIA

POUR LES TOMES XXXI-LX

(1902-1934)

TOME PREMIER : TABLE DES MOTS

Un volume de x-531 pages en deux fascicules.

Prix : France.. 1000 fr. ; Étranger..... 1200 fr.

Prix du fascicule II seul : France. 600 fr. ; Étranger.. 700 fr.

SOCIÉTÉ DE PUBLICATIONS ROMANES ET FRANÇAISES
LIBRAIRIE DROZ, 8, RUE VERDAINE, GENÈVE
ET LIBRAIRIE GIARD, 2, RUE ROYALE, LILLE

XXXIV

CHARLES BALLY

LE LANGAGE ET LA VIE

TROISIÈME ÉDITION AUGMENTÉE

Un volume grand in-8° de 168 pages..... 1.000 fr.

XXXV

IDA-MARIE FRANDON

L'ORIENT DE MAURICE BARRÈS

ÉTUDE DE GENÈSE

Un fort volume grand in-8° de VII-491 pages..... 2.000 fr.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ DES ANCIENS TEXTES FRANÇAIS

La Société des Anciens Textes français, qui avait dû interrompre son activité en 1943, a repris, depuis 1947, le cours de ses publications.

Ont paru jusqu'à présent :

La Chanson de Guillaume, publ. par Duncan Mc MILLAN, 2 vol., 1949-1950 (exercices 1947-1948). Prix, 1.600 frs.

Les Arrêts d'Amour de Martial d'Auvergne, publ. par Jean RYCHNER, 1951 (exercice 1949). Prix, 1.400 frs.

A l'impression :

Girart de Roussillon, publ. par miss W. M. HACKETT.
Ille et Galeron, de Gautier d'Arras, publ. par F. A. G. COWPER.
Ces deux ouvrages correspondent aux exercices 1950-1953.

En préparation :

Les Poésies de Michault Taillevent, publ. par Michel DUCHEIN.
Recueil général des Isopets, t. III, publ. par Mlle J. BASTIN.
Œuvres poétiques de Christine de Pisan, t. IV, publ. par Mlle S. SOLENTE.

Les volumes parus sont actuellement disponibles aux Éditions A. et J. Picard, 82, rue Bonaparte, Paris, VIe.